

# Fórmula Áur[e]a

*Reflexiones en torno a una exposición de 15 volúmenes.*

*– Reflections about 15-volume exhibition –*

África Ruiz Pino

Trabajo de Fin de Máster

Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual

UCM / UAM / Museo Reina Sofía

Tutora: Selina Blasco Castiñeyra

Palabras: 18.075





## ÍNDICE:

0. Resumen / abstract.	4
1. Introducción / apuntes iniciales.	6
1.1 Hipótesis de partida. <i>Yo vengo del hacer.</i>	9
1.2. Fórmula Áur[e]a. <i>Definiciones.</i>	12
2. El proyecto.	14
2.1. Descripción. <i>Relato de un proceso.</i>	14
2.1.1. Definir el contenido.	15
2.1.2. Establecer un formato.	18
2.1.3. Componentes	20
2.2. Catálogo / Exposición.	22
2.2.1. El objeto.	22
2.2.2. Ficha técnica.	23
2.2.3. Intervenciones.	24
2.2.4. <i>Una idea performativa.</i>	34
3. Marco Teórico.	39
3.1. De-construcción.	40
3.1.1. La <i>desmaterialización</i> .	40
3.1.2. <i>Performar</i> la exposición. Repensar los espacios.	44
3.1.3. Espacios en blanco.	49

3.2.	La publicación como soporte.	53
3.2.1.	El registro. De la pared a la página.	54
3.2.2.	Sobre el libro.	57
3.2.3.	El número doble de la revista Aspen.	62
3.2.4.	Xerox Box. La exposición en forma de libro.	66
4.	Epílogo/Conclusiones.	72
5.	Post-scriptum. <i>Relatos menores</i> .	77
6.	Bibliografía.	78

## RESUMEN

Este trabajo refleja una investigación teórico-práctica sobre el proyecto expositivo Fórmula Áur[e]a, realizado a propósito del propio Trabajo de Fin de Máster, que aborda una reflexión en torno al proceso creativo y la manera en la que es posible formalizarlo. El trabajo construye una narración paralela en la que aparecen, en una primera parte, los aspectos técnicos y conceptuales que componen el proyecto, para realizar a continuación un aparato teórico que lo acompaña y del que se nutre durante su desarrollo, configurándose una retro-alimentación entre ambos. La investigación se elabora de esta manera como un proceso, como un *hacer* del TFM y *un pensar desde el hacer*; generando, además del ejercicio propuesto desde la práctica, el aparato teórico que recoge este escrito. El segundo bloque conceptual, se utiliza como un contexto que realiza un apunte sobre algunos de los diferentes agentes que intervienen en la producción artística contemporánea, tomando como punto de partida el *giro de-construtivo* que se produjo a finales de los años 60 en Europa y Estados Unidos y desembocando en la publicación como medio creativo, apoyando el propio proyecto en diversos ejemplos que utilizan este tipo de formato editorial para ejecutarse.

## ABSTRACT

This project is a theoretical-practic investigation about the exhibition Fórmula Áur[e]a, realized about the TFM in the Master of Cultural Management at Reina Sofia Museum. A reflection around the creative process and the way it can be formalized. This text built a parallel narration where appears, first, the technical and conceptual aspects that compose the project and then a theoretical chapter that follow this previous part, feeding it, configuring a sort of retro-alimentation of it. In this way the research is built in the same way of the process, like doing the TFM with a thinking through the doing, generating, not only an exercise that comes from the practice but also the theoretical base that support this text. The second conceptual block is used like a context to realize a route through the analysis of some agents that play a role inside the contemporary art production, taking as a start point the de-constructive turn that happened in the end 60's in Europe and U.S. with a particular focus on those who use publications as a creative tool, sustaining this project with the different examples of this kind that use the editorial format to formalize a content.

Reflexionar entre en los ecos del decir y las vibraciones del hacer, discurrir en ese hueco, en esa grieta, en esa herida.

Después se trataría de tejer, de trenzar, de generar ese entrelazamiento, no tanto de las representaciones de palabras y las representaciones de cosas, como de “la forma producida y la forma comprendida”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Josu Larrañaga. 2001. “Re-composición-por-con-tac-to” en FDEZ POLANCO, A. *La distancia y la Huella. Para una antropología de la mirada*. Diputación provincial de Cuenca: Cuenca. p. 84.

## 1. Introducción / apuntes iniciales.

Este Trabajo de Fin de Máster refleja el recorrido en la elaboración del proyecto expositivo *Fórmula Áur[e]a*, realizado a propósito del propio trabajo durante los meses del curso académico 2017/18. Se trata de una investigación que se nutre de dos vertientes, como son la práctica y la teoría, ya que por un lado, he ido construyendo el proyecto expositivo generado y por el otro, he elaborado la reflexión teórica que lo acompaña.

Por lo tanto, este TFM consta de dos partes que lo integran: el proyecto llevado a cabo y este escrito que explica su desarrollo, siendo asimismo un reflejo de los aspectos técnicos y conceptuales que lo componen. Se estructura en dos fases diferenciadas que se corresponden, en primer lugar, a una descripción del ejercicio del proyecto – como si de una radiografía se tratara – en el que aparecen los elementos sobre los que trata, el procedimiento con el que se constituye y la manera en la que se concreta. Para pasar a continuación a una segunda mitad en la que se traza el aparato teórico, que repasa algunos de los diferentes aspectos del arte contemporáneo que influyen directamente en su elaboración y concepción, proponiéndose como un contexto que ayuda a realizar un encuadre desde el que situarlo.

*Fórmula Áur[e]a* nace como una reflexión sobre el *proceso*, entendido como un *momento entre* de la producción artística. Se formaliza utilizando las herramientas editoriales, ya que se trata de una exposición que sucede a través de su catálogo y es a la vez el catálogo que refleja la exposición, reuniendo el trabajo propuesto junto con cinco artistas/creadores. A través de este formato, he buscado generar un objeto en el que se unan y convivan diferentes disciplinas, que se permeabilicen, contaminen y nutran entre ellas. Así, desde *el objeto-libro*, el proyecto intenta llegar hasta un resultado *intermedio* que sea el reflejo de una serie de procesos y meditaciones creativas obtenidas en su desarrollo.

Este proyecto, por lo tanto, se podría definir como un ejercicio de búsqueda personal que, más que construirse desde unos parámetros cerrados, se forma por una constelación de asociaciones que producen un resultado común. Un proyecto que en su progreso se ha ido transformando y adquiriendo nuevos matices. Realizando, desde la

práctica, un acercamiento y una reflexión en torno a los paradigmas de creación y producción artística, así como los dispositivos y los sujetos que participan en ella, en una tentativa de *subversión* de estos agentes.

El aparato teórico se divide a su vez en dos bloques o fases, donde he realizado una narración correlativa al tiempo en el que se ha construido el proyecto. Parte de uno de los momentos clave en la Historia del Arte, como es el *giro* artístico, comisarial y *material* que sucede en la segunda mitad del s.XX – principalmente – en Estados Unidos y Europa. Un contexto que sirve como referencia para situar un marco conceptual, que pone en evidencia una serie de desencadenantes que desembocan en el segundo apartado, donde aparece una de las consecuencias en las que deriva este *giro*, con ejemplos editoriales más específicos que tienen que ver con el propio.

De esta forma, he elaborado una lectura que comienza presentando la *desmaterialización* como un concepto – gestado a mediados de los años 60 en el marco de este giro de-constructivo – que, aunque hace que el arte se aleje de lo puramente formal y el objeto como cualidades, contribuye a crear una entidad y una serie de parámetros en los que, al igual que pretende este proyecto, la *agencia*<sup>2</sup> material se produce como una consecuencia y no como un fin. En paralelo, con el distanciamiento de lo objetual como base, me interesa señalar cómo emerge un circuito en el que no obstante se sigan creando piezas, la idea, el tiempo y el contexto se convierten en los elementos principales de la creación.

Esta *desmaterialización*, por tanto, ocasiona un *giro* en el que la acción cobra una mayor importancia como herramienta en la práctica artística / comisarial, haciendo que, al no estar sujetas a un determinado valor material, los agentes de producción adquieran una mayor *autonomía* en cuanto a su trabajo. Y aunque la acción no sea el eje central de este trabajo, se comporta como un elemento que provoca que los *displays expositivos* se trasladen hacia otras dimensiones y adquieran una entidad que se desarrolla en el mismo tiempo y espacio que las obras, ocasionando un cambio en la concepción espacial y en el mismo concepto de *la exposición*.

---

<sup>2</sup> Menciono la *agencia* como un término que se acerca a la concepción que Alfred Gell elabora en *Art and Agency* (1998). Aunque el escritor lo aborda desde la antropología, es un concepto que me interesa recuperar en relación al proyecto como una noción que tiene que ver con la entidad y la capacidad de actuación por parte de los objetos artísticos en relación a su materialidad.

Una última parte del recorrido enfoca la atención en una de las consecuencias de todos estos factores, confluyendo en prácticas que se dirigen hacia una dimensión editorial / *performativa*, que es donde se ha configurado finalmente *Fórmula Áur[e]a*. Desde el catálogo de la exposición a la *exposición-catálogo*, dibujando un posible mapa para visualizar cómo a partir de la disolución de los límites artísticos, se abordan otros formatos como el *libro*, en este caso concreto, comportándose como una herramienta con la que elaborar propuestas alternas y desde la que establecer *otros* discursos.

## 1.1 Hipótesis de partida. *Yo vengo del hacer.*

Recibí formación como artista. Mi búsqueda se concentra alrededor de procedimientos procesuales, espaciales y en el estudio de la materialidad en relación al espacio donde se inserta. A través de la profundización teórico-práctica, los intereses de mi trabajo se han trasladado hacia una mirada que se interesa por otros ámbitos, acercándose a disciplinas que se podrían encuadrar desde el *comisariado*. Desde ahí retoma, re-lee y re-visa toda una serie de asuntos que conectan y cuestionan las prácticas artísticas contemporáneas en relación a la mía propia, ya que esas dos vertientes, de las que se nutre mi *praxis*, han hecho que la concepción del *quehacer* artístico que me concierne las mezcle y que cada investigación se convierta en un híbrido a través de estos dos procedimientos. Los límites entre un proyecto artístico y uno – que se podría definir como – *comisarial* acaban por desdibujarse, convirtiéndose en lo que para mí personalmente se constituye como un *proceso-otro*, ya que considero que su lenguaje no pertenece a ninguna de las categorías y sin embargo involucra ambas al mismo tiempo.

La forma en la que me acerqué a este tipo de ejercicio, nace de un proyecto realizado con anterioridad en el Parque Natural del Ticino (Cassolnovo, Italia), cuando me encontraba realizando estudios en escultura y fundición en la Academia de Bellas Artes de Brera (Milán). En esta escuela se desarrolla en un mismo espacio la formación artística desde una perspectiva práctica y desde una perspectiva teórica / comisarial. En esa intersección *metodológica*, surgió la posibilidad de posicionarme desde este punto de mira, en la que podía construir una búsqueda no sólo desde mi perspectiva, sino en conexión con otros agentes y haciendo uso de la colectividad, para llegar a generar conclusiones comunes. Gracias a la financiación y el apoyo de la Academia, el proyecto se desarrolló con 10 artistas que realizaron una re-lectura del paisaje a través de la *experiencia* como concepto, usando la documentación como herramienta y cuyo eje central se constituía a través de la acción de buscar oro<sup>3</sup> como ejercicio metafórico del proceso creativo<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Aunque no hago una alusión de forma directa, en el título he intentado conservar el concepto de *Áureo* introduciendo la “[e]”, para hacer referencia al proyecto anterior. *Áureo/a*, entre otras acepciones, se aplica a un material o elemento *que es de oro o parecido al oro*.

<sup>4</sup> Este proyecto quedó reflejado sobre un catálogo que recogía el proceso que había llevado a cabo. Las reflexiones obtenidas por los artistas, elaboraron en un mapa virtual a través de la plataforma *Mymaps* de Google, realizando su propio recorrido por el territorio en el que trabajamos (Fig 1, 2 y 3).



Este Trabajo de Fin de Máster, por lo tanto, trata de convertirse en una nueva *investigación situada* que vuelve a nutrirse de la práctica en un segundo intento de exploración de los procesos de creación. Una búsqueda, que en este caso, toma como referencia el contexto de este Máster, para construir un proyecto que, al mismo tiempo, es la continuación de un estudio sobre *la subjetividad artística* desde el *propio* hacer.

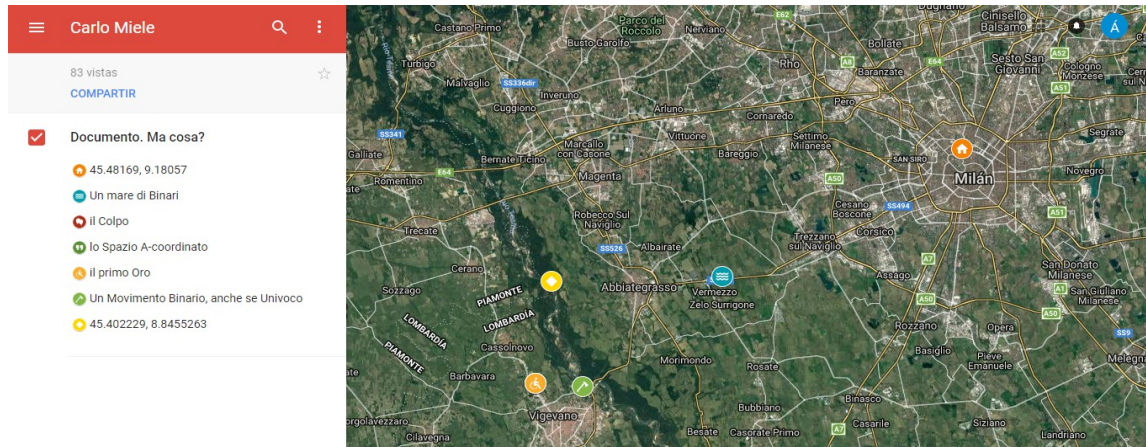


Fig. 1. Mapa virtual de Carlo Miele, realizado durante el proyecto *Golden Fórmula*.

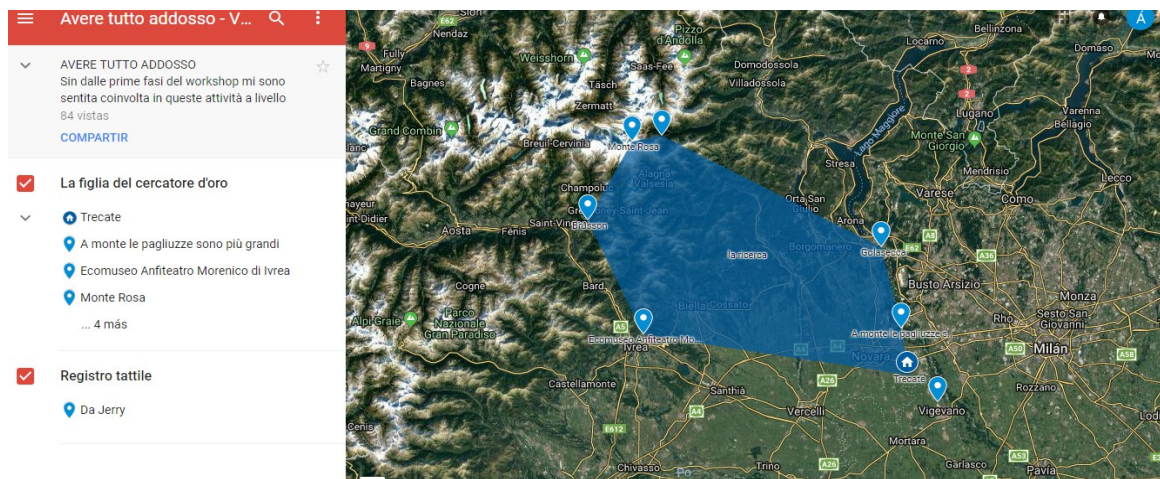


Fig. 2. Mapa virtual de Valeria Manfreda, realizado durante el proyecto *Golden Fórmula*.

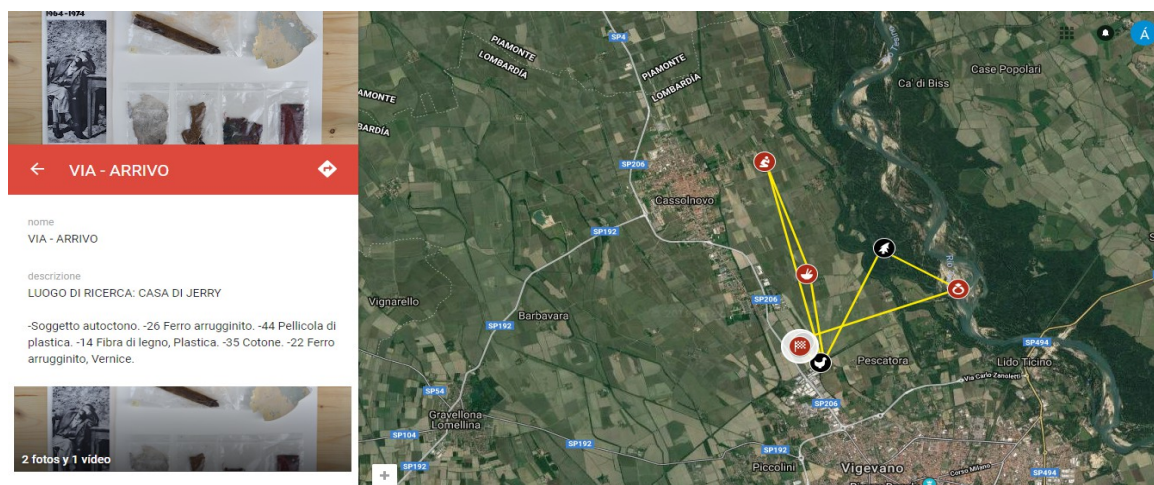


Fig. 3. Mapa virtual de Eleonora Gustapane y Chiara Bernardini, realizado durante el proyecto *Golden Fórmula*.

## 1.2. Fórmula Áur[e]a. *Definiciones.*

Formular es asociar conceptos. Es conocido como el medio práctico que permite la resolución, normalmente favorable, de un asunto controvertido o un desafío<sup>5</sup> y al mismo tiempo, se puede aplicar a la ejecución de un propósito complicado, siempre por medio de una combinación de elementos. Formular también se aplica a una manera de exponer y/o expresar un enunciado<sup>6</sup>, se puede formular una frase, aunque también es posible formular una pregunta, una duda e incluso un deseo o ambición.

Una fórmula, por tanto, permite organizar y al mismo tiempo expresar una idea concreta – que procura ser verídica, aunque también puede no serlo – a través de un sistema que utiliza el vínculo y/o la asociación entre los elementos que la componen.

En el título de este proyecto, se enuncia también un “Aura”, cuya definición se asocia con una atmósfera o calidad distintiva que rodea una persona, lugar o cosa, pero que no lo es directamente, sino que se produce por una referencia directa, siendo una especie de prolongación de la realidad de la que emana<sup>7</sup>. Aunque el *aura* a la que quiere hacer referencia este proyecto, tiene mucho que ver con una *trama singular de un espacio y un tiempo*, [...] *la realidad de la que ningún ojo se sacia y/o con el conjunto de imágenes que, surgidas de la memoria involuntaria, tienden a agruparse en torno a él*<sup>8</sup>; un aura que se convierte – en 1936 – en el objeto de estudio Walter Benjamin a través de uno de los ensayos que más han influido en el desarrollo de estudios posteriores de la experiencia estética con sus ideas acerca de la *reproducibilidad*.

Resulta algo inevitable volver – una vez más, si cabe – al ensayo del escritor alemán a propósito de la definición del título de este proyecto ya que supone una alusión directa a las premisas que anunciaba Benjamin ya por aquel entonces y de manera casi premonitoria. Recuperarlo, es casi una necesidad o hacer referencia a él en cuanto a esa agrupación *en torno a* la obra que surge de la experiencia, del conjunto

---

<sup>5</sup> Real Academia Española (2018) Fórmula. En *Diccionario de la Real Academia Española*. (23ª Edición.) Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=IFiac7W> . Consultado: 10-01-2018.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Oxford University Press (2018) Aura. En *Oxford dictionaries*. Recuperado de: <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/aura> Consultado: 05/03/2018.

<sup>8</sup> (Véase) BENJAMIN, W. 2015. *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. [en línea [ Consulta: 10 de junio de 2018] Disponible en: [https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-06-Textos%20Pardo\\_Benjamin\\_La\\_%20obra%20de%20arte.pdf](https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-06-Textos%20Pardo_Benjamin_La_%20obra%20de%20arte.pdf)

espacial y temporal de la misma, todo a lo que se refiere pero que no lo es de forma directa. Como la esencia, que para Didi Huberman no es sino *una forma heurística en la cual las distancias -las distancias contradictorias, distancia y cercano a la vez- se experimentan unas a otras, dialécticamente*<sup>9</sup>.

Cabe puntualizar, que aunque no se trate de realizar una referencia *literal* al ensayo, se sitúa como un apunte en el inicio de este recorrido, ya que, al hablar de esta “supresión” de la *auralidad* a través de la reproducción, Benjamin consigue adelantar uno de los aspectos que conciernen directamente lugar desde el que se sitúa este proyecto y el marco de referencia teórico: no sólo nos advierte sobre las transmutaciones de la propia obra como objeto en sí, sino que además, apunta un desvío, un cambio del momento creativo y de las consecuencias que se producen en la recepción de los dispositivos artísticos. La velocidad de producción y percepción de la imagen – que no ha dejado de aumentar vertiginosamente hasta ahora – ha supuesto que todo lo que gira en torno a los dispositivos artísticos se *plantee y replantee* de forma continua; sea desde la creación, el estudio o la aprehensión.

---

<sup>9</sup> George Didi-Huberman *en* FDEZ POLANCO, op. cit., p. 15

## 2. El proyecto. *Relato de un proceso.*

Proyecto como un conjunto de fases y momentos, de borradores y planos que se desarrollan a partir de la idea que está en la raíz de la realización del trabajo.

Proyecto como una obra en estrecha relación con un contexto. La especificidad del lugar como materia (contexto como materia), la importancia de la duración de un proceso de pensamiento y el rechazo al objeto como finalidad de producto artístico.

[...] Trabajar a través de una estructura proyectual permite reflexionar en el tiempo y por lo tanto poder cuestionar tanto el trabajo realizado como el trabajo a realizar en cada momento del proceso<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Antoni Muntadas. 2013. *Riflessioni per una metodologia del progetto - For a project methodology*. Venecia: Monos. p. 3-5.

## 2.1. Descripción.

Este proyecto es un ejercicio que se ha conformado como una exploración sobre la creación artística *en y desde* el proceso, obtenida a través de una propuesta que reúne el punto de vista de 5 agentes culturales diferentes y en la que los resultados obtenidos han quedado recogidos en una publicación bajo el título *Fórmula Áur[e]a*<sup>11</sup>.

Tras haber dado algunas ideas iniciales sobre las inquietudes que han influido en la construcción del trabajo, el siguiente apartado realiza un desglose de los diferentes aspectos que componen esta reflexión, realizando un *relato* de su desarrollo que expone cada uno de los conceptos que la conforman.

### 2.1.1. Definir el contenido.

En primer lugar, para elaborar esta *investigación situada* – desde la práctica –, es necesario definir qué se entiende como *proceso* en este caso o desde qué tipo de *procesualidad* se ha intentado trabajar, ya que hablar de *proceso* implica un término muy amplio y que abarca numerosas acepciones.

*Fórmula Áur[e]a* se ha construido a partir de una asociación de *momentos*. Entiende el proceso como la creación comprendida en un lapso temporal determinado, es decir, la experiencia que se acumula en el intervalo que ocurre mientras se va *del punto A al punto B*, un *ínterin*<sup>12</sup> de la *praxis* artística.

Pretende producir desde la búsqueda de este momento y esta experiencia acumulada, por eso se sitúa los *momentos del mientras*, que se convierten en una parte

---

<sup>11</sup> Véase el Anexo I.

<sup>12</sup> El *ínterin*, es el espacio temporal intermedio que transcurre entre dos acciones o etapas, hasta la ejecución de lo que se manifiesta o expresa. Se trata de un sustantivo derivado del término latino “*interim*”, que significa entretanto, aunque también es posible utilizarlo como *mientras tanto*, durante ese tiempo, en el intervalo entre una cosa y otra. Oxford University Press (2018) *Ínterin*. En *Oxford dictionaries*. Recuperado de <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/interin>. Consultado: 05/03/2018



fundamental como metáfora del *proceso* creativo, en el espacio intermedio en el que el *hacer* y el *pensar* pueden generar nuevos procedimientos artísticos. El propósito del proyecto, por lo tanto, se define en una primera etapa como un intento de materializar ese momento creativo y trasladarlo hacia un lenguaje en el que sea posible visualizarlo, o al menos, localizar esa grieta o intermedio. Buscando desde la fractura, escogiéndolo de entre los demás como uno de los tantos puntos de vista posibles que existen para *reconocer* el arte y cómo se construye. Una articulación – en palabras de Rancière – *entre maneras de hacer, las formas de visibilidad de esas maneras de hacer y los modos de pensabilidad de esas relaciones*<sup>13</sup> para establecer un discurso.

La intención que plantea es la de hacer un ejercicio de revisión y auto-reflexión, formular una propuesta en la que intentar comprender la propia subjetividad *en y desde* el hacer. Y aunque no pretende obtener una sentencia concreta, propone mirar desde el extrañamiento, *en tanto al artista, más que la producción de un saber, le atrae gestionar la incertidumbre en la sensibilidad y la imaginación, sin buscar certezas cognitivas*<sup>14</sup>. Queriendo realizar un acercamiento entendiendo el arte como una disciplina que no busca verdades absolutas, sino que se comporta como una *instaladora de dudas*<sup>15</sup>.

La elaboración de este proyecto – que comprende la fase de construcción, el formato encontrado, los resultados obtenidos, las reflexiones realizadas y el propio Trabajo de Fin de Máster – se conforma a través de la práctica<sup>16</sup>. La propia investigación se ha construido como un proceso, como un *work in progress*, un pensar desde el hacer o un estudio del propio caso, buscando de este modo una correspondencia entre la dimensión material que lo forma y la producción de su sentido.

Esta búsqueda se aborda desde una perspectiva en la que se intentan cambiar las preguntas, en una tentativa por comprobar si de esta forma es posible obtener otras respuestas, y ver, de este modo, si las consecuencias obtenidas pueden ser diferentes.

---

<sup>13</sup> Jacques Rancière. 2000. *La división de lo sensible. Estética y política*. [en línea] [Consulta: 18 de mayo de 2018] Disponible en: <https://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-ranciere-la-division-de-lo-sensible1.pdf>

<sup>14</sup> Néstor García Canclini, 2014. *El mundo entero como un lugar extraño*. Barcelona: Edisa.. p. 43

<sup>15</sup> Canclini, op. cit., p. 113.

<sup>16</sup> Sólo la práctica se puede pronunciar sobre la validez teórica; sin embargo, sin una validez teórica ninguna práctica puede ser evaluada. Mieke Bal, *Conceptos viajeros en las Humanidades: una guía de viaje*. Murcia: Ad Litteram. 2009. p. 25

Por ello, el intercambio de *papeles* se convierte en un elemento fundamental en cuanto a metodología de trabajo y los conceptos, *en sedes de debate*<sup>17</sup>, ya que los resultados se generan, en cierto modo, de haber puesto en duda el proceso de trabajo al que están acostumbradas las personas que se involucran en su elaboración: una *artista*, que desde un máster en Historia del Arte – Contemporáneo – trabaja junto con cinco agentes de creación, proponiendo un ejercicio que se conforma *en el proceso* y planteando un proyecto de “*comisariado*” – editorial –.

Es en el desvanecer horizontes, otro de los puntos desde donde se plantea el ejercicio, entendiéndolo como una transdisciplinaridad que consiste en la unión más que en la *apropiación* de un modo de hacer concreto, construyendo así un espacio entre disciplinas *que no las conecta externamente sino que las involucra desde su trama interna, desde lo que saben, lo que suponen, lo que les resulta abismal dentro de su propio proyecto*<sup>18</sup>. Un espacio *intersticial* que se podría localizar en el concepto que Dick Higgins definiría como *intermedia*<sup>19</sup>, situado en un punto de intersección de las prácticas creativas que se combinan y ponen en común como una estrategia en la que localizar nuevas posibilidades.

---

<sup>17</sup> Bal. op. cit. p. 23

<sup>18</sup> Canclini. op. cit., p. 38.

<sup>19</sup> Véase Dick Higgins 1965. “Intermedia”, Something Else Newsletter 1, [en línea], #1, [Consulta: 18 de julio de 2018]. Disponible en: [http://www.ubu.com/papers/higgins\\_intermedia.html](http://www.ubu.com/papers/higgins_intermedia.html)



### 2.1.2. Establecer un formato.

El siguiente punto de este proyecto, una *segunda fase*, se determina estableciendo el formato en el que aparece. Una vez definido el contenido y la forma en la que afrontarlo, es preciso indicar cuál es el modo en el que se materializa. En un principio, aparece la idea de la exposición como la manera en la que llevar estas reflexiones hacia un lenguaje en el que se pueda identificar. Siendo consciente de que existen una gran multiplicidad de formas en las que es posible llevarla a cabo, pero pensando componer el discurso tomando como ejemplo este *modelo tradicional y reconocible*.

En la reflexión sobre los componentes de la exposición y su formato, aparece el catálogo como el modo en el que registrar de la actividad expositiva. El catálogo, como la idea de ese objeto evangelizador que lleva la exposición más allá de la propia exposición<sup>20</sup>. Y así, surge la propuesta de presentar el proyecto dentro de un *formato-libro* como punto de intersección en el que volcar las consecuencias.

Es pues, en el concepto de exposición desde donde se emite el mensaje, aunque aparece desde la imposibilidad, de una muestra sin “espacio” que re-ubica los hechos en contextos diferentes. Buscando a través de otros lenguajes y pensando en un documento que puede recoger sus resultados, en una ordenación del espacio expositivo sobre el papel. Es preciso puntualizar, que desde este recurso, se trata de construir una alternativa más que cuestionarla, ya que, en este caso, “elimina” una de las fases de la secuencia en las que suceden los eventos artísticos para ir directamente al documento en el que es posible *rastrearlos*.

A través del catálogo se construye una *idea performativa*,<sup>21</sup> y en el espacio del libro, se establece una combinación de medios que lo convierten en uno de los conceptos fundamentales del proyecto, en la que el lugar y el material quedan asociados en un mismo objeto. Dando la posibilidad de inmortalizar lo que ocurre, creando desde la veracidad y la a-temporalidad de una página que llega al receptor que lee – y pasa las

---

<sup>20</sup> Este es un concepto mencionado por la comisaria Tania Pardo, durante la sesión del 20 de marzo de 2018 de la clase de “Gestión”, al hilo de un debate acerca de los agentes culturales del circuito contemporáneo.

<sup>21</sup> La idea se desarrolla de una manera detallada en el apartado 2.1.5.

páginas – en un relato visual-palpable en el que el formato se convierte en una especie de testimonio. Y, así, intenta introducir a través del soporte la idea de una exposición que *nunca llega a materializarse, que no sucede o que nunca ha existido* – o al menos de forma transitable – sino sólo a través de este objeto físico que conjuga contenedor y contenido en un mismo cuerpo.

Se aúnan de esta manera varios conceptos que interesan en el ejercicio: por un lado, una forma de *extrañarse* al desarrollar la configuración del objeto artístico desde la *procesualidad*. Por otro lado, la idea de *subversión* del lugar donde se desarrolla el evento expositivo como tal. La elección de una publicación como soporte, aparece como la manera de formalizar el proyecto en la que los creadores por un lado y el posible espectador por otro, se vean constreñidos desde una perspectiva diferente de metodología y de atención. Buscando, al igual que este proyecto, mirar y transitar *la exposición* desde el *extrañamiento*. Haciendo de la convivencia de la disciplina artística y editorial – que introduce además el imaginario y las connotaciones que pueden surgir de las mismas – un proceso disruptivo que cuestione el carácter verídico que otorga el propio formato.

### 2.1.3. Componentes.

A partir de esta premisa, con la idea definida de lo que iba a ser el *proyecto Fórmula Áur[e]a*, comienza la búsqueda de los componentes que colaboran en su construcción. La manera en la que se conforma, se desarrolla en la medida en la que sus intereses se acercaban al formato y respondían a la pregunta que se estaba formulando, buscando diferentes disciplinas que pudieran aportar una visión común desde creatividades diversas. Así que, por un lado, comienza una exploración entre los agentes de producción cercanos y, por el otro, realiza una *convocatoria*<sup>22</sup> en el Máster en Investigación, Arte y Creación (UCM), ya que podía ser interesante además hacer una conexión entre estos dos ámbitos formativos.

De esta forma, se concretaron las cinco personas que componen el proyecto: Álvaro Porras, trabajando en una investigación de la materialidad en relación a la experiencia; Francisco Mayor partiendo de la exploración pictórica; Iria Gámez desde el estudio del espacio; Karent Justiniano, con la escultura y la transdisciplinaridad de medios y Elandorphium como un ejercicio *performativo* que plantea una serie de cuestiones que tienen que ver con la transfiguración y la búsqueda identitaria. Aunque estos cinco artistas son provenientes de diferentes disciplinas diferenciadas entre sí, encuentran en su *praxis* numerosos puntos de inflexión comunes, sobre todo en la forma *auto-reflexiva* de confrontar la búsqueda que realizan y en el método que utilizan para formalizar su obra, estableciéndose numerosas confluencias en los conceptos que les interesan, como la relación del espacio y la *agencia* material, la memoria y la documentación o las conexiones y situaciones sociales capaces de producirse en un contexto determinado.

La primera fase del proyecto *en marcha* se genera a partir del planteamiento de este *input* a los diferentes integrantes: realizar un ejercicio de creación que no busca la producción de un objeto concreto como obra sino quedarse en ese intermedio, invitando a poner en evidencia un momento *interino* de la propia práctica y trasladarlo hacia el formato expositivo planteado – el libro –. Teniendo como referencia esta proposición, comienzan a desarrollarse una serie de enlaces que se cruzan e interaccionan entre la

<sup>22</sup> Se envía un documento a modo de *open call* en el que aparece una breve descripción del proyecto. En éste se especifica principalmente que iba a tratarse de un trabajo desde la *procesualidad* y una reflexión sobre la propia práctica.

idea de la búsqueda, de la creación – o lo que cada uno considera que podría ser – y la del propio formato como concepto. Buscando una correlación contenedor/contenido en el trabajo realizado.

El modo en el que se ha ido articulando la evolución del ejercicio, ha sido por medio de reuniones individuales y colectivas. Con la idea de construirlo desde un pensamiento común, compaginar(se) e ir elaborando el proyecto en el mientras de cada reflexión. A través de los encuentros se trabajaron, en primer lugar, los conceptos de forma general y a partir de ahí, se llevaron hacia la práctica particular de cada integrante. Así que, el siguiente punto se define en el momento en el que cada miembro decide cual es el íterin que selecciona en su práctica, para centrarse en trasladar el lapso experiencial hacia lo material sobre el soporte expositivo de papel.

## 2.2. Catálogo / Exposición.

### 2.2.1. El objeto.

El resultado queda recogido en la publicación, compuesta por estos cinco momentos en los que cada artista refleja su propio hacer, su punto de vista de lo que podría ser un proceso en su producción o su disciplina. Un libro como objeto y un catálogo como concepto, que es el escenario y contenedor de los resultados.

Aunque se llega desde varias técnicas o por medio de procedimientos diversos, el “hilo conductor consensuado” consiste en volcar el *interin* como una matriz que produce múltiples resultados. En otras palabras, se llega a la conclusión de que el *proceso* al que se intenta aludir, quedaría reflejado de esta forma común por cada artista, aunque cada uno lo enfoca desde su punto de vista concreto. Cada capítulo, por lo tanto, cuenta con dos momentos o fases de realización: una primera parte acordada *pre-impresión*, que se comporta como un soporte y otra en la que aparece una intervención *a posteriori* o *post-impresión*. La primera constituye una base sobre la que los artistas ejecutan una variación una vez está impresa, introduciendo un elemento que se convierte en la variación. Esta segunda fase hace que cada *catálogo* se convierta en una pieza que contiene un carácter original que solo se encuentra en el lugar donde se crea – al igual que esta exposición – pero que parten de una raíz común que las unifica.

Del mismo modo, el número de *copias* llega por medio de un consenso, que se constituye por un total de 15 ediciones, en la que cada una queda repartida entre aquella que recibe una de las partes integrante del proyecto, una que será depositada en la biblioteca de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid; otro ejemplar que pasará a pertenecer a la Biblioteca del Museo Reina Sofía; y los últimos 4 ejemplares que se deben entregar a la Biblioteca Nacional de España en calidad de conservación y consulta. Así, una vez distribuidos, los volúmenes se convierten en un tránsito imposible, en cuanto a un recorrido que solo se podrá realizar de manera fragmentada. Creando una situación que parte de la imposibilidad y cambia el contexto morfológico donde se suceden los acontecimientos en una reflexión sobre su entidad espacial, objetual y material.

### 2.2.2. Ficha técnica.

Título: Fórmula Aur(e)a.

Lugar y Fecha: Madrid. Septiembre 2018.

Artistas: Álvaro Porras, Élan Dorphium, Karent Justiniano, Iria Gámez, Francisco Mayor.

Edición: África Ruiz.

Diseño de portada y apoyo editorial: Rocío Moyano.

Técnica: Intervenciones sobre papel impreso.

Nº de páginas: 25.

Material: Papel vegetal y ecológico marfil. 110gr/m2

ISBN: 978-84-09-02584-8

### 2.2.3. Intervenciones.

- Elandorphium. Red digital, octubre de 2017.

*En préstamo temporal.* Fotografía analógica, tirada única.

Definiciones que podrían aplicarse a Elan y/o que intervienen en su praxis:

1. f. m. Ente mutable entre el plano material y la ficción real que codifica los cuerpos y los  
re-significa.
2. f. m. Sustancia inmaterial que estimula los cuerpos a evolucionar.
3. f. m. Estímulo imperceptible e incategorizable. Ciertas teorías hablan de ello en forma de  
honda sísmica.

Ser donde se cuestionan los límites entre cuerpo, forma y materialidad y cuyo hábitat es difícil de definir.

La intervención que propone para esta publicación, se enmarca dentro de un momento experimental en el que su proceso de trabajo se centra en la búsqueda de diferentes formas en las que materializar su propia identidad. Para ello transita diferentes espacios y contextos urbanos, cambiando y creando situaciones diversas a través de su presencia. Trabaja desde la *performatividad*, dándose cuenta de que ese maquillaje, esa transmutación y ese momento de su ser – que se manifiesta de una forma diferente en cada ocasión – solo se producen en el instante que lo vive y ha querido que el papel tuviera la posibilidad de actuar como un *testigo* que recoge ese momento intersticial de su experiencia.

La actividad que desarrolla para este proyecto es una visita que Elan realiza al Museo Reina Sofía, concretamente el día 15 de agosto de 2018. Durante su visita, establece un diálogo entre las obras, la arquitectura, el espacio, el contexto, los visitantes, el Museo y su propia *performatividad*. Mezclándose con el entorno y construyendo un conjunto de imágenes en las que interactúa con el espacio institucional y se camufla entre los recovecos de las piezas que lo habitan.

El *ínterin* de su práctica, asocia la fotografía a un soporte sobre el que queda reflejado este *momento* determinado de su forma física, que a su vez, solo existe a través de este catálogo, ya que en cada uno de ellos introduce una imagen diferente que va acompañada del negativo original sobre el que quedó revelada, no pudiendo ser o estar nunca más en ninguna otra parte que no sea esta.

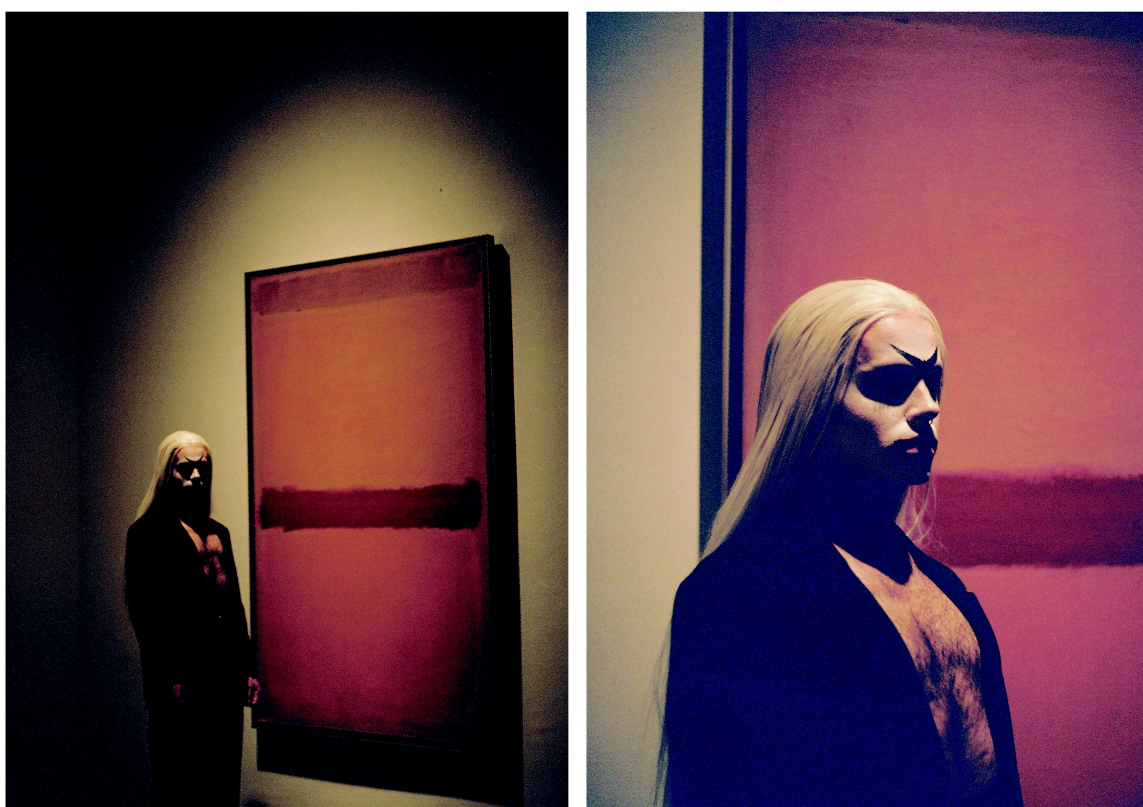


Fig. 4. Elandorphium.. *En préstamo temporal*. Fotografía analógica. Tirada única. 2018.



– Álvaro Porras. Ciudad Real, 1992.

*Quiero conocer mejor a Dios.* Gofrado de oro sobre papel.

Su búsqueda se diluye entre dos vertientes que diferencia y separa, en cuanto a la metodología utilizada en el proceso hasta su formalización. Investiga en torno a la *objetualidad* de las piezas que compone, utilizando los significados y significantes que se encuentran en los materiales, el hacer físicos los códigos intrínsecos de los elementos, que selecciona para convertirlos en objetos de arte. Por otro lado, programa y realiza una serie de acciones, aunque estas no se formalizan más que en su memoria y en lo que nos cuenta, ya que en la mayoría de los casos no existe ningún registro físico que las demuestre. Elabora una visión peculiar de la propiedad y la apropiación, del lenguaje, del lugar y del tiempo físico de las cosas. Sea de un objeto o de un cuerpo, del lugar que ocupan. De si un objeto se encuentra en *cualquier lugar* o en una pared de una sala de exposiciones – o en las páginas de un libro – de si una persona se encuentra en un momento determinado en un lugar determinado, de lo que cambia. Del contexto, el entorno y la mediación con el espacio.

Álvaro Porras plantea su intervención interpretando el *proceso* como un reflejo tiene que ver con la experiencia física y con la *agencia* que queda asociada al soporte sobre la que se efectúa. Para ello, hace uso de la cicatriz como recurso, en cuanto a la señal que queda sobre el individuo, un lugar concreto del cuerpo y como elemento simbólico que almacena un momento concreto de la experiencia.

La forma en la que se materializa es utilizando las cicatrices del resto componentes del proyecto, a los que pide seleccionar una de ellas basándose en la significación que contenga y enviarle una fotografía en la que aparezca. El método del que se sirve es usar estas fotografías para realizar sobre el papel una composición diversa, elaborando una imagen que remite al paisaje abstracto de la memoria, que deja de ser un lugar en el cuerpo para pasar a ser una composición sobre el papel de este catálogo.

Una vez impresas, las figuraciones generadas vuelven a acusar un relieve, en este caso de manos del artista, que realiza un *gofrado* sobre ellas utilizando un elemento personal – de oro – para ejecutar la incisión, siendo éste diferente para cada libro. De esta forma, se nutre de un lenguaje en el que cambia ontología de un momento determinado como método de subversión de realidades, buscando *en un mientras* que plantea una forma diversa en la que la *agencia material* es capaz de ocupar diferentes espacios.

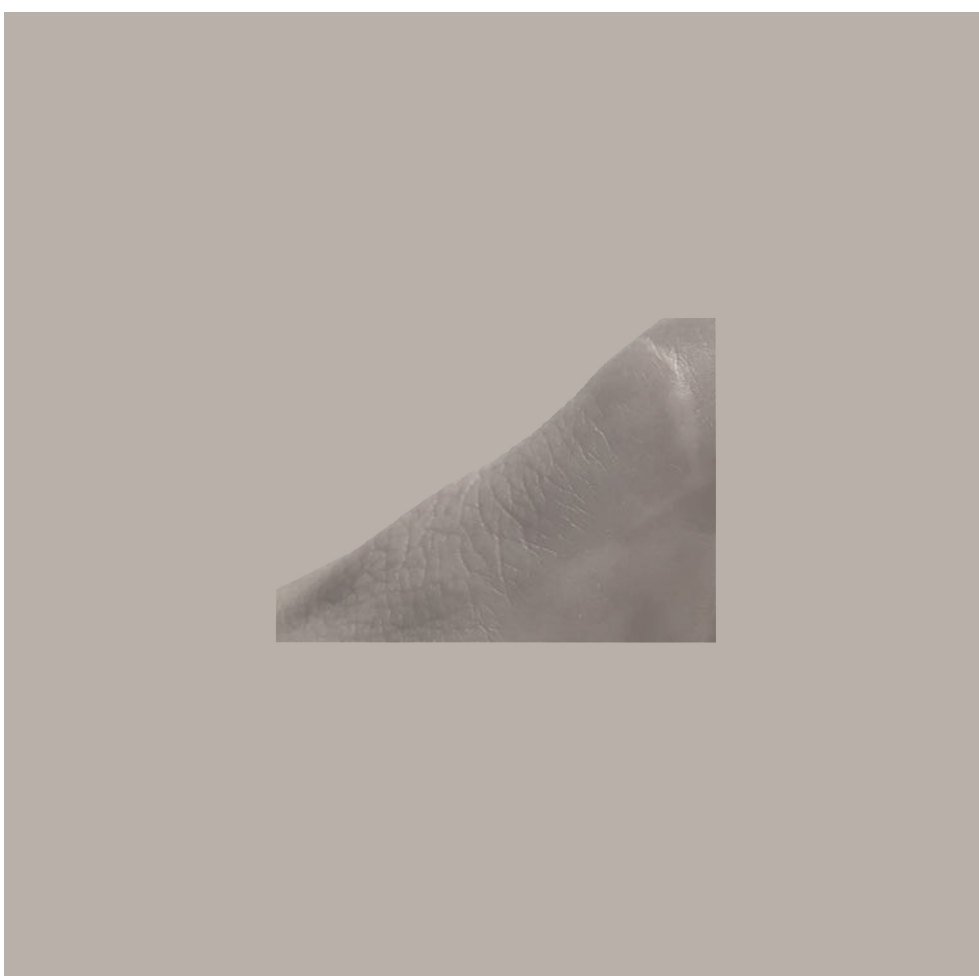


Fig.5. Álvaro Porras. *Quiero conocer mejor a Dios*. Gofrado de oro sobre papel. 2018.

– Karent Justiniano. Bolivia, 1991.

*Sin título.* De la serie *Golden*. Transfer impreso y pan de oro sobre papel.

Karent Justiniano trabaja desde la escultura y la instalación para llevar a cabo sus obras, que giran en torno a la construcción de la memoria y su relación con los materiales que utiliza. El *capítulo* que elabora, se concentra en un *momento* de su experiencia personal a través de la fotografía. En la intervención, reflexiona sobre la ordenación de los recuerdos en relación a la veracidad que otorga el soporte fotográfico, aunque ella no se sienta identificada con los mismos. Partiendo de algunas imágenes de archivo, propias de su infancia, desarrolla a través de la alteración y la re-lectura una construcción manipulada. Las imágenes impresas, son fruto del paso a través de la transferencia sobre papel de una de las fotografías originales, una misma imagen que se repite en cada catálogo para después eliminar su propia figura cubriéndola con una capa de pan de oro tras ser impresas, asociando la *agencia* de este material precioso con un momento determinado de su experiencia.

Algunas historias coinciden, otras no tanto, lo que queda incompleto se concluye con suposiciones o invenciones. En este caso la artista, juega con la negación de esos momentos cuestionando el soporte donde han permanecido, aunque exista un registro documental que lo corrobore. Una negación que se conforma utilizando la maleabilidad de la materia y la modifica. Realizando asimismo un análisis que asume que la memoria es blanda y caprichosa, teniendo en cuenta los distintos factores que consideramos que la alteran ya que los objetos y el espacio que habitamos transfiguran los recuerdos.

Una memoria y una materialidad que pasan por diferentes estados hasta llegar a esta publicación, transformándose por medio de los diferentes momentos de la práctica de la artista. Del papel fotográfico a la fotocopia, de la fotocopia al papel, del papel al formato digital y sobre este, la manualidad que lo convierte en un elemento diverso, que cambia su configuración para pasar a ser la composición de otra cosa, que ya no es propia y no establece ningún vínculo con lo real. Por lo tanto, la manera en la que aborda y materializa su proceso, vuelve una vez más a construirse como un momento de la experiencia, aunque esta vez, desde una negación de su veracidad, en la que su agencia se desfigura por las múltiples alteraciones que ha sufrido hasta llegar al papel.

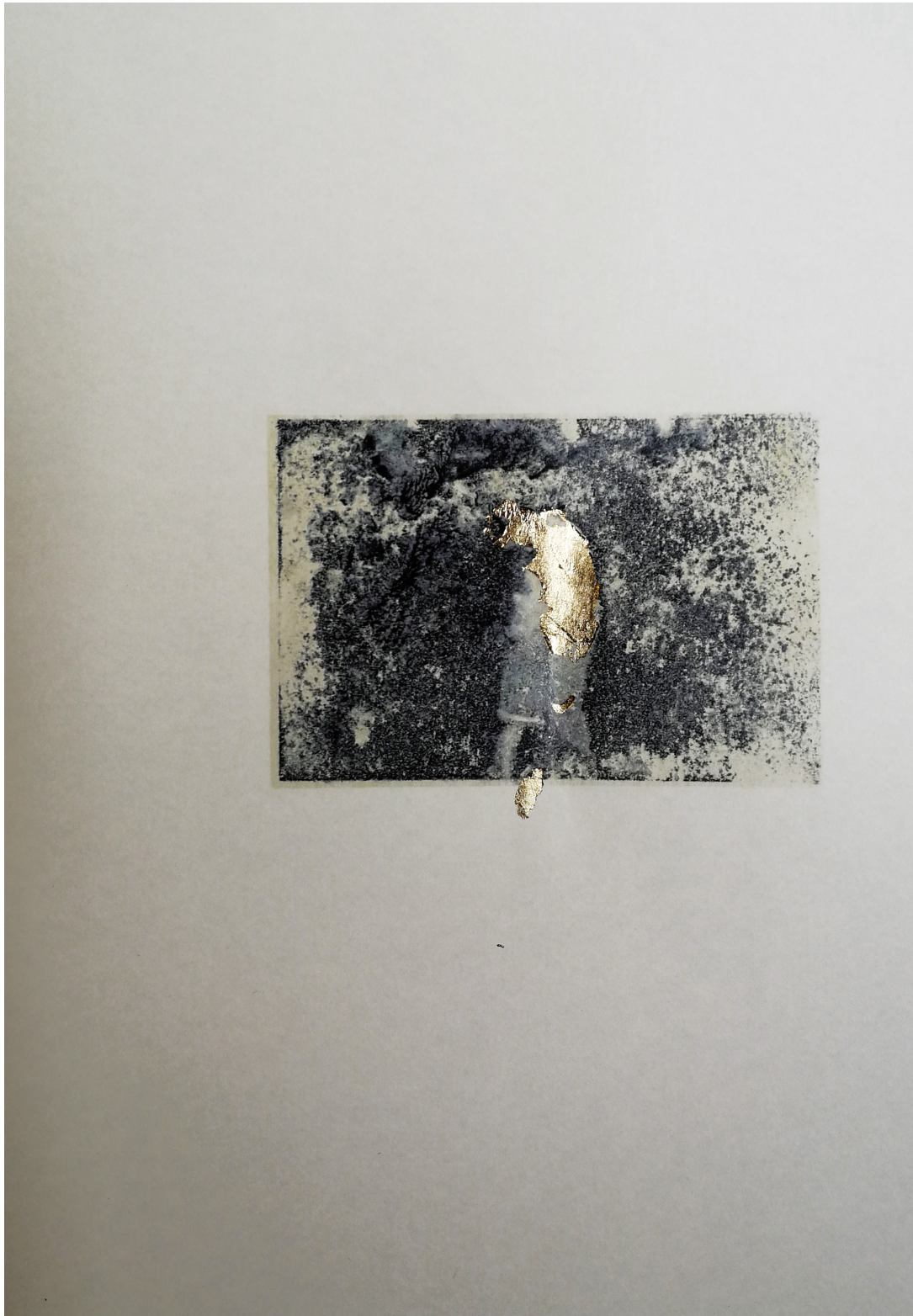


Fig.6. Karent Justiniano. *Sin título*. De la serie *Golden*. Transfer impreso y pan de oro sobre papel. 2018.

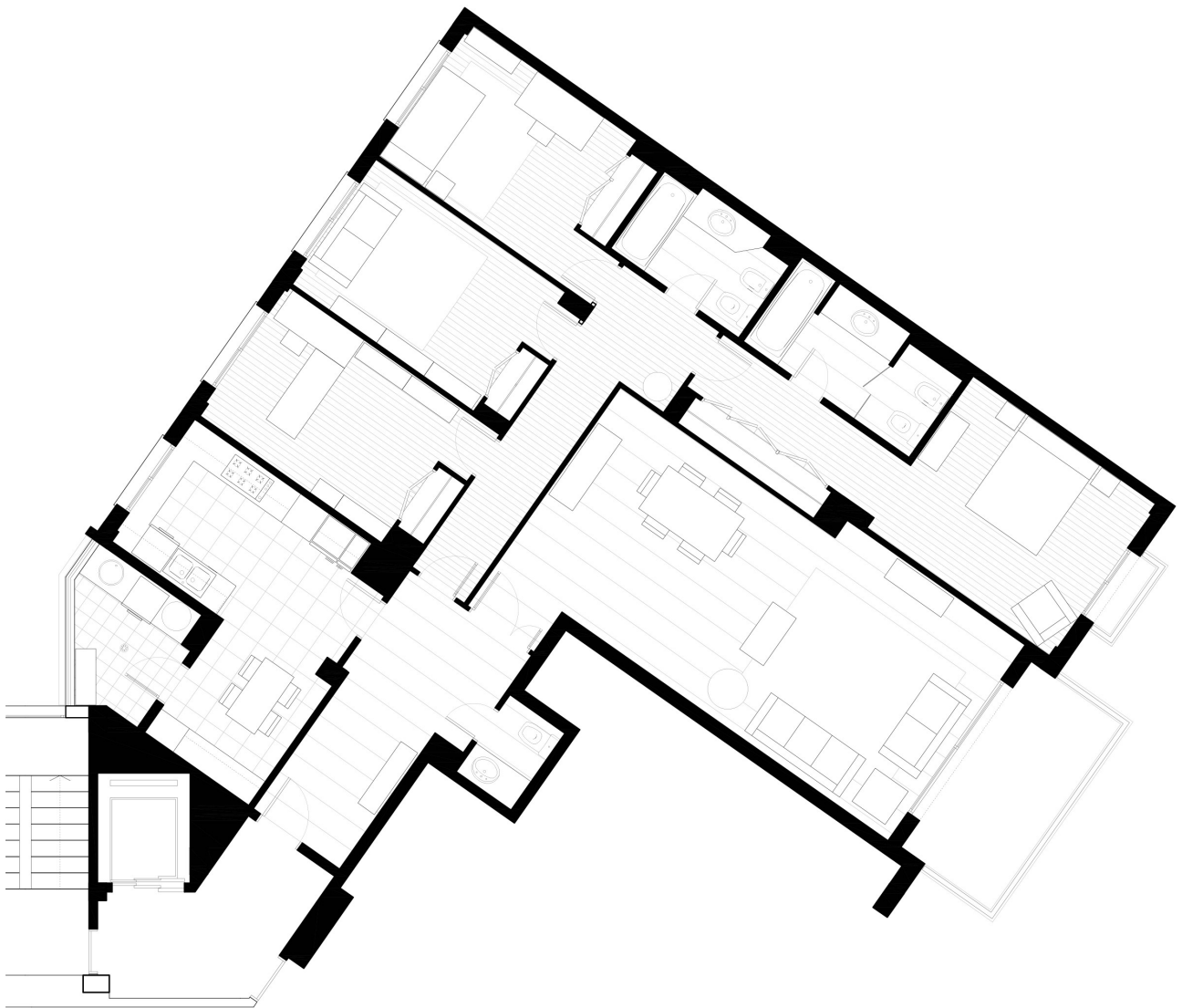
- Iria Gámez. Mallorca, 1986.  
*Dibujos. Habitáculo sobre papel.*

La práctica que desarrolla parte del estudio del espacio y el contexto como un *todo* que nos circunda. Sus intereses se centran en un estudio del entorno arquitectónico y en las situaciones que se crean en él, las relaciones que se establecen, la manera en la que es posible modificar o deformar estas conexiones y las condiciones que lo habitan.

El *intervalo* que propone Gámez aparece como una práctica que lleva realizando desde hace tiempo y que se seguirá desarrollando después de haberla volcado aquí, recogiendo un momento determinado de su experiencia como arquitecta y como habitadora de espacios. Sobre el papel construye un documento que inmortaliza un lapso temporal transportable y la página en la que aparece, toma nota de la existencia de los habitáculos que contiene.

Su propuesta, se configura como un compendio de *momentos espaciales*. Durante su vida ha realizado un total de 25 cambios de casa, en este periodo, la artista ha medido y dibujado minuciosamente cada detalle en los planos de todas ellas, en las que algunos datos son verdad y otros, se construyen en base a lo que su memoria y voluntad ejecutan. A cada plano, además, le acompaña un texto que crea una circunstancia que lo habita, una escritura que reconstruye al mismo tiempo una “*ficción verídica*” de esos lugares. Para su intervención, la artista selecciona 15 de esos 25 *momentos espaciales* que se encuentran divididos en las 15 publicaciones, apareciendo como un fragmento diferente en cada libro y sobre los que incorpora unas anotaciones una vez estén impresos, ya que cada detalle de estos dibujos, cuenta con una historia propia y un carácter que los asocia con un hecho concreto de su experiencia.

Los planos están realizados en una escala real entre ellos, guardando una proporción exacta y medida entre sí y asimismo están orientados sobre el papel de manera que la parte superior apunta al Norte. Los Dibujos se componen por una serie de líneas de diferentes calidades, que se configuran entretejiendo grosores en los que se señala también la fecha en la que ve por primera vez cada casa, especificando cual ha sido el lapso temporal que ocupaba (o que ocupa) ese espacio. Dibujos que, a pesar de ser formalmente organizados y sintéticos, contienen entre las líneas que lo componen un cuerpo doméstico y una memoria del instante y el lugar en el que estos espacios *eran*.



**2000**

Fig.6. Iria Gámez. *Dibujos*. Habitación sobre papel. 2018.

– Francisco Mayor. Madrid, 1990.

*Dentadura irregular*. Óleo, collage e impresión láser sobre papel.

Su práctica se centra principalmente en procesos pictóricos puramente *dichos* y, a través de ellos, reflexiona sobre espacios urbanos que habitamos. La pintura que elabora se compone de una gran cantidad momentos en los que combina capas temporales que se configuran bajo la más estricta minuciosidad y otros, en los que entre estas capas, existe un componente que Mayor denomina *momentos de plasticidad fortuitos*; una serie de casualidades plásticas que se generan con el trabajo pictórico pero que según el artista no le pertenecen.

El propósito de su intervención en un primer momento es, escoger tres de estos momentos plásticos fortuitos y trasladarlos hacia un soporte digital que tenga la capacidad de reproducirlo, ya que su intención es cambiar su morfología y evidenciar, además, la base sobre la que finalmente se imprimirán, el papel del libro. Estos están además procesados mediante programas de edición en los que introduce una trama monocroma en las manchas, por lo que cambian completamente su naturaleza para pasar a ser una base preparatoria sobre la que trabajar *a posteriori*.

Una vez impresa, la matriz compuesta por estas tres manchas repetidas en los 15 volúmenes de la publicación, el artista ha realizado otra serie de momentos de plasticidad, aunque esta vez de manera intencionada, aprovechando la impresión para conformar una nueva plasticidad. De esta forma el proceso propuesto se conforma a través de la superposición de capas temporales en la pintura, como una serie de momentos pictóricos entre que quedan reflejados de forma física en cada página ocupada.

Momentos que habían sido de-construidos y que tras la intervención del artista se convierten en una nueva experiencia pictórica que aparece de manera genuina aquí y de forma diferente en cada uno de los libros de esta exposición.





Fig. 6. Francisco Mayor. *Dentadura irregular*. Óleo, collage e impresión láser sobre papel. 2018.



#### 2.1.4. Una idea performativa.

*Quizás, las obras de arte son los únicos comisarios a tiempo completo que conozco; es decir, las obras de arte comisarían también.*<sup>23</sup>

El contenido de *Fórmula Áur(e)a*, se convierte de este modo, en un conjunto de intervenciones que se podrían denominar como *site/time specific sobre papel*, que se reúnen en una exposición subvertida en libro y un libro que queda subvertido en *otro* en cuanto al uso que se hace de sus capacidades como libro. Aunque es cierto que hace referencia al *concepto primario* de libro, que en principio servía como una manera de preservar información y se conformaba como un objeto de gran valor, hoy en día el libro se utiliza como un medio con el cual es posible transmitir información a gran escala y llegar a un gran número de personas – si es esa la intención –. En este caso, el proyecto *restringe la información* para convertirlo de nuevo en un objeto, que es a la vez, una exposición. Ese es uno de los motivos por los cuales en este apartado se introduce, a través del catálogo – como objeto y como concepto –, una *idea performativa* que pretende establecer una conexión entre este objeto, la exposición, el libro y el acto creativo.

Para la elaboración de esta idea, se toman como punto de partida los *enunciados realizativos* ( *performative utterances*<sup>24</sup> ) que J.L. Austin recoge en *How to do things with worlds*, publicado en 1962. – aunque el concepto ya había aparecido en 1955 en un ciclo de conferencias que pronuncia para la Universidad de Harvard. Austin, sienta con esta teoría las bases de estudios que se desarrollarán posteriormente sobre los actos *performativos*, pero cabe destacar aquí que con los *enunciados* introduce además la capacidad que adquiere el propio lenguaje como una herramienta para representar la realidad. Es decir, se le atribuyen una serie de cualidades que en un principio no le pertenecen, ya que no se limitan a una descripción o comunicación en el sentido estricto, sino que al pronunciarlos, se convierten en una realidad en el momento en el que se dicen, o como describe el propio Austin, que al expresar la oración *no es describir ni hacer aquello que se diría que hago al expresarme así, o enunciar que lo*

---

<sup>23</sup> Oriol Fontdevilla. 2018. *El arte de la mediación*. Bilbao: Consonni. p.51

<sup>24</sup> En la versión original Austin da nombre a estos actos como “performativos” - *performatives*-, aunque en la versión traducida al español se denominan como “realizativos”.

*estoy haciendo: es hacerlo*<sup>25</sup>, indicando, en otras palabras, que el emitir esta expresión es realizar una acción, no es el *mero* hecho de decir algo.

A lo largo de las 12 conferencias que recogen su teoría, Austin se dedica a concretar y explicar cuáles son los matices que definen esta serie de actos, ya que no por el simple hecho de pronunciar ciertas frases hacen que se conviertan en *realizativas*, sino que existen numerosas excepciones, casos y situaciones en las que el autor puntualiza. Son de esta clase de enunciados los que, por ejemplo, quedan asociados a acciones “ritualizadas” como jurar un cargo, jurar matrimonio ante la ley o bautizar un barco. Teniendo en cuenta que se establecen una serie de “reglas” por parte del filósofo, como la veracidad o sinceridad – de los actos y las palabras – si lo realiza la persona que habla o se habla de una tercera persona, si la persona que está realizando la declaración tiene las facultades para hacerlo, si implica que otra persona acepte lo que se está declarando, etc. Y continúa especificando, ya que además, distingue entre varios subtipos de actos *realizativos*, pudiendo ser explícitos o implícitos, impuros, descriptivos...Queda claro que durante todo el discurso que establece el filósofo, en el que se puede ver *en cuántos sentidos puede entenderse que decir algo es hacer algo, o que al decir algo hacemos algo e, incluso, que porque decimos algo hacemos algo*<sup>26</sup>, el uso del lenguaje se convierte en la herramienta principal con la que es posible *performarlo*; y es esa la idea que interesa principalmente en este caso. Se podría casi decir, a partir de lo que nos dice Austin, que son las mismas palabras las que llevan a cabo los actos – dependiendo del contexto y del emisor que describa el enunciado –. Palabras que en realidad actúan a través del lenguaje y pasan a contener, además de una función comunicativa, una función *performativa*.

Esta es una idea que retoma, al hilo de estos *enunciados* de Austin, en cuanto a la capacidad que puede llegar a tener de un “contenedor-continente” de su propio sentido – como las palabras en el caso de los *enunciados* –, el escritor Phillip Auslander en su texto publicado en 2006 acerca de la *Performatividad de la Documentación Performativa*<sup>27</sup> – que aunque, si bien es cierto que Auslander se refiere en su texto a la

---

<sup>25</sup> J.L. Austin. 1962. *Como hacer las cosas con palabras*. [en línea]. [Consulta el 22 de julio de 2018]. Disponible en: [http://revistaliterariakatharsis.org/Como\\_hacer\\_cosas\\_con\\_palabras.pdf](http://revistaliterariakatharsis.org/Como_hacer_cosas_con_palabras.pdf) . p.6.

<sup>26</sup> Austin, op. cit. p. 62.

<sup>27</sup> Traducción propia del título del texto “The performativity of performance documentation” de Phillip Auslander.

performance como tal, es decir, como acción –, creo que es un concepto que se podría aplicar o extrapolar a otros casos, en cuanto a objetos que confieren a un registro material la capacidad de contener en sí mismo la acción que representa, como una performance que ocurre solo a través de su documento o una exposición que sólo existe en su catálogo.

Auslander lo explica a través de varios ejemplos, aunque distingue desde el principio dos tipos de *documentación*, aquella que se produce con una acción previa a través del ejemplo *The Shoot* (1970) de Chris Burden y aquella que, por otro lado, sólo se manifiesta a través del soporte documental, como en el *Leap into the void* (1960) de Yves Klein. No negando en cualquier caso que la performance implique una acción, aunque sí que reconoce que al contrario que postula Peggy Phelan<sup>28</sup> cinco años después, un acto *performativo* puede ocurrir sin que exista esa acción previa y sin un público que la contemple en ese momento, es decir, puede llegar a ser efectivo incluso años después a través de la documentación que lo recoge, incluso siendo una acción que nunca ocurre realmente, sino que se escenifica únicamente para la cámara.

*Klein, por supuesto realizó el salto*<sup>29</sup>, escribe Auslander hacia el final de su texto, como si fuera posible ver la caída antes de recapacitar en si se trata realmente de algo que ha ocurrido en la realidad o no. Lo que propone el escritor a través de esta reflexión es, en definitiva, que la presencia como tal no es necesaria en los actos *performativos*, sino que se puede llegar a representar una acción sin necesidad de estar físicamente en la circunstancia en la que sucede y que la *documentación*, es decir, el soporte – sea vídeo, foto o catálogo como en este caso - es capaz no sólo de transmitir la idea sino de ser la idea misma.

Un documento que adquiere una dimensión que George Dickie definiría a través de la concepción del *artefacto*. Una *intencionalidad* declarada, como recoge la *Teoría Institucional*, donde aparece también este concepto, en cuanto a esa noción del

---

<sup>28</sup> En su texto *Ontología de la performance: representación sin reproducción*, de 2011, considera que un acto *performativo* existe exclusivamente en el espacio y el tiempo en el que se realiza, siendo esta la característica distintiva del medio. Por lo tanto, el registro, solo quedaría en la memoria de los espectadores asistentes.

<sup>29</sup> Phillip Auslander. *The performativity of Performance Documentation*. *PAJ: A Journal of Performance and Art* [en línea], vol. 28, pp 1-10, [Consulta: 17 de julio de 2018]. Disponible en: <https://www.mitpressjournals.org/doi/10.1162/pajj.2006.28.3.1>

*consenso* de algo que convierte en *realidad* – o en arte en este caso – aquello que se pronuncia. Dickie retoma esta teoría del filósofo Arthur Danto – el cual comienza a acuñar el concepto en *The Artworld*, conferencia pronunciada en la *American Philosophical Society* en 1965 - en el que entiende el *artefacto* como un *consenso* entre *lo que deciden que es arte* los agentes que lo componen. En otras palabras, lo que postula Danto en un primer momento, se podría entender definiendo el *arte* como a lo que se le confiere ese *status* por parte del mundo del arte (resumiendo muy a grandes rasgos la idea).

La concepción de un *artifactualidad*, o lo que distingue los objetos de ser o no ser arte, es una cuestión de contexto y se diferencia por el trato que le confieren los sujetos comprometidos en la actividad artística – que no son pocos – como artista, público, crítico, director, curador, etc. Algo en lo que Dickie difiere en algunos aspectos, aunque reconoce que esta concepción le sirve como punto de partida para realizar una re-elaboración de la idea en *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (1974). Aquí el filósofo postula que la idea del *artefacto*, que había sido enunciada por Danto, era posible gracias a que *el arte tiene como trasfondo la complejidad bizantina del mundo del arte*<sup>30</sup>, es decir, que implica la convergencia que el bagaje que la Historia del Arte le concede y la posición que le otorga la Institución del arte. Un arte que podría ser casi\_cualquier cosa y, del que especifica, no tiene por qué ser un objeto físico, siendo artefactos también las *performances* o los poemas, por ejemplo.

Aunque se trate de un extenso debate que no se pretende esclarecer aquí, se señala en relación a este proyecto y a este trabajo - retomando el discurso inicial - en el desarrollo del *status* que se le adjudica a un registro: como un documento *intencionadamente* declarado *performance* o el *objeto/artefacto* que actúa a través de su lenguaje. Ya que, en este sentido, *Fórmula Aur[e]a* no deja de ser un objeto o un *artefacto* y en sí mismo, llegando a ser *significante* y *significado*, *contenedor* y *contenido*. Comprendiendo esta *agencia* que posibilita la capacidad de actuación por parte de la entidad artística, en la que si las palabras y los documentos – materiales – pueden ser la misma acción y actuar de manera *performativa*, los *artefactos* podrían ser

---

<sup>30</sup> George Dickie. 1997. “La teoría institucional del arte”, en George Dickie, *Introduction to Aesthetic, An Analytic Approach*. [en línea]. [Consulta: 20 de junio de 2018] Disponible en: <http://files.josegcardoso.webnode.es/200000792-a72cea8279/GeorgeDickie-Teoria-institucional-del-arte.pdf>. p.13

una exposición y llegar al consenso a través de sus cualidades materiales de ser considerados un *espacio de arte*.

Esta *publicación* se ha construido como un punto de intersección que puede llegar a entenderse de muchas formas, ya que el intento es el de mantenerse en un estado intermedio y *escapar* en cierto modo a establecerse dentro de una categoría determinada. Su interpretación dependerá en todo caso de la subjetividad de un posible espectador. Un objeto que por su morfología remite a un libro y que, de hecho, se registra en la agencia del ISBN como un libro. Pudiendo interpretarse como un libro de artista colectivo, que es diferente y se numera en cada caso creando una serie de 15 piezas de una obra de arte. Pero también es una exposición sobre papel, que reúne una serie de obras *site/time specific* pensadas y realizadas específicamente para el espacio que las comprende. Actuando, por lo tanto, como la edición única de un catálogo, que reúne un evento expositivo *que nunca ha ocurrido*.

### 3. Marco Teórico.

Para la articulación de este segundo bloque del trabajo es preciso señalar que el marco teórico donde se sitúa se divide en dos franjas de actividad. El recorrido propuesto nace de la reflexión de la subjetividad artística, pensar en una exposición de procesos, una muestra sin espacio, actuar desde la colectividad – no rechazando la autoría sino conformando una común – y de un formato que no acoge *los muros* de una sala de exposiciones. ¿Qué significa una exposición de *procesos*? ¿Cómo se articula una *muestra sin espacio*?

Asimismo cabe puntualizar que no se aborda desde la homogeneización de estilos o desde una lectura *lineal*, sino señalando un momento determinado en el que los acontecimientos que se toman como ejemplo se comportan como detonantes y efectos, que además se suceden en un lapso de tiempo concreto y muy cercano entre ellos.

Por medio de estas cuestiones, llega a un primer punto que se sitúa en un momento *de-constructivo*, en el que la producción de contenidos artísticos desarrolla una serie de concepciones que lo colocan en una zona de intersección que amplía su campo de actuación. Provocando el segundo momento del marco, en el que estos desencadenantes hacen que las experiencias artísticas se construyan – de forma intencionada – en los formatos *editoriales*. Intentando crear de esta forma un *relato correlativo* en el que, del mismo modo que la secuencia que ha construido este proyecto, las dos fases en las que se divide parten de unos *haceres* concretos para encontrar en el libro el formato en el que instalarse.

### 3.1. De-construcción.

#### 3.1.1. La *desmaterialización*.

Nadie sabe a ciencia cierta si es la forma la que ocupa y define el espacio o es el espacio el que deviene la forma. (...) Y si amamos su silencio, es porque antes hemos descubierto el abismo que anuncia y la atracción que produce reconocerlo como el lugar de lo posible.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Francisco Jarauta. 2006. *Pedro Zamorano: La piedra y el aire*. [exposición] Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Comenzar hablando en términos de *inmaterialidad* o de arte *desmaterializado* merece una puntualización inicial en este segundo apartado, ya que se trata de una acepción que no se toma en un sentido literal de la palabra, sino como un concepto que cuenta con una amplia significación. Teniendo en cuenta que no se tratará de reflejar el extenso panorama conceptual donde se sitúa, sino utilizarlo como una noción desde la que desarrollar los discursos que se suceden a raíz de esta idea. El punto de partida del término aparece de la mano de Lucy R. Lippard y John Chandler en un texto/seminario publicado en 1968 bajo el título *Dematerialization of Art*. Para poder contextualizarlo, es necesario también atender al período en el que aparece, en el que las reflexiones artísticas responden a una re-significación en la relación que establecen los artistas con su práctica por un lado, y los parámetros que se estipulan y sobre los que se sustentan los circuitos artísticos del momento, por el otro. Es preciso señalar asimismo, que aunque no se pretende hacer un recorrido cronológico – o *historiográfico* – de la década, se producen al hilo de una herencia *duchampiana*, consolidada en el devenir de unas Vanguardias que ya habían planteado un discurso preliminar sobre la capacidad de *autonomía* del objeto artístico.

De este modo, la *desmaterialización* se comporta como *momento* en el que el peso, la importancia o lo que preocupa en cuanto al arte se refiere, recae sobre la idea, la acción y el contexto en lugar de en el objeto como tal. Como apunta Hans Haacke: *al arte no le interesa mucho la apariencia. Se refiere más a las ideas. Lo que ves es solo un vehículo para las ideas. A veces pasas un mal rato viendo este vehículo, otras puede que ni siquiera exista y haya sólo una comunicación verbal, un documento fotográfico, un mapa o cualquier cosa que pueda comunicar la idea*<sup>32</sup>. Este arte del des-objeto, queda conformado por una extensa red formada por el compendio de los movimientos cruzados que se irán desarrollando y que toman fuerza en torno a 1968-69; comprendiendo corrientes como el *Minimal*, el *Earth Art*, el *Arts & Language* o el propio *Arte de la Idea*. Se gestan los movimientos que se enmarcan dentro del *arte conceptual* – o ultra-conceptual, como lo definen Chandler y Lippard – y nacen los denominados *artistas del proceso* y, aunque se trate de una manifestación con unos parámetros muy diversos y poco definidos, destaca por la manera en la que cambia la concepción de la experiencia estética. No queriendo decir con esto que el objeto como

---

<sup>32</sup> Hans Haacke en LIPPARD, L. 2004. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972*. Madrid: Akal. p. 128



tal o la representación se abandonen, sino que se abre una nueva posibilidad en cuanto a su significación y cuyo discurso se extiende más allá de su presencia. El *arte como idea* y *el arte como acción*<sup>33</sup>; en el que no cuenta sólo el objeto artístico final, sino que es importante todo lo que gira en torno a él y en el que los artistas se interesan *en un cómo además que en un qué*.

Este concepto de arte *desmaterializado* se toma como punto de partida en relación al proyecto práctico que nos ocupa, ya que el señalarlo alude directamente a la primera etapa en la que se configura, como es la de una creación desde unos parámetros *procesuales* y conceptuales, que no busca el objeto como fin, sino que el objeto resultante se comporta como un medio. Además, este factor se convierte en alusión directa a la materialidad o más bien un replanteamiento de la misma en cuanto a su conexión con la entidad objetual, *no debiendo confundirse lo no-visual con lo no-visible*<sup>34</sup>, como aclara Lippard. Se trata de un término ampliamente contradictorio en sí mismo, ya que en realidad, siempre encuentra un sustento sobre un soporte físico en cualquiera de sus estados para conformarse, haciéndose cargo de la “*delgadez*” *tanto literal como alusiva, de temas como el agua, el vapor, el polvo, la lisura, la legítividad y la temporalidad que continúa el proceso de despojar el arte de su cualidad objetual*<sup>35</sup>. En otras palabras, el arte del *des-objeto* sirve para configurar la idea inicial que aparece en este recorrido, como un trabajo que se configura desde un hacer que busca un soporte específico para hablar desde su (no)materialidad.

Un ejemplo, que sirve para visualizar este tipo de *displays*, es la muestra *Number 7* organizada por la misma Lippard en la *Paula Cooper Gallery* en 1969. Una exposición que iniciaba en una sala *aparentemente vacía*, pero en la que se podía encontrar un “campo magnético” de Robert Barry “un agujero en la pared procedente del disparo de un fusil” de Lawrence Weiner, “comunicaciones orales” de Ian Wilson, “una serie de secretos” de Stephen Haltenback, “una corriente de aire procedente de un abanico pequeño en la puerta” de Hans Haacke, “puntos de luz como los de las pantallas de los radares en el interior, uno visible desde la ventana y otros tantos en la

---

<sup>33</sup> John Chandler y Lucy R. Lippard. 1968. *La desmaterialización del arte*. [en línea] [Consulta: 12 de julio de 2018] Disponible en: [https://monoskop.org/images/6/6f/Lippard\\_Lucy\\_R\\_Chandler\\_John\\_1968\\_2011\\_La\\_desmaterializacion\\_del\\_arte\\_ES.pdf](https://monoskop.org/images/6/6f/Lippard_Lucy_R_Chandler_John_1968_2011_La_desmaterializacion_del_arte_ES.pdf) . p. 106.

<sup>34</sup> Chandler y Lippard. op. cit. p. 113

<sup>35</sup> Chandler y Lippard. op. cit. p. 112

calle” de Richard Artschwager, “las sombras existentes” de Robert Huot y “una obra muy frágil de cable” de Carl André, todos ellos artistas representativos de esta resignificación material. Obras prácticamente “imperceptibles” si no fuera porque los artistas las habían señalado de alguna forma. Se trata, pues, de una aproximación dicotómica a la inmaterialidad, que no hace más que recalcar sus cualidades físicas o, como diferencia Lippard, un arte directamente material de un arte *que produce una entidad material solo como producto derivado de la necesidad de dejar registrada la idea*<sup>36</sup>.

En definitiva, una *desmaterialización* que tiene que ver con el uso de las propiedades que actúan evidenciando su presencia. Un arte que *casi* deja de ser un objeto material<sup>37</sup> y es posible que se constituya como un concepto, un discurso o una intención en el que la nada puede serlo todo<sup>38</sup>. No tratándose de la negación del objeto como tal, sino de lo que produce que ése (no)objeto sea un producto del arte.

---

<sup>36</sup> Lippard. op. cit. p. 36

<sup>37</sup> Nathalie Heinich. 2017. *El paradigma del arte contemporáneo : estructuras de una revolución artística* . Madrid: Casimiro.

<sup>38</sup> *El arte puede actuar adhiriéndose al protagonismo de los contextos, proclamando el vaciamiento de la obra, denunciándolo o parodiándolo, pero no ignorar esta desmaterialización. Necesitamos, entonces, una lectura sociológica del vacío.* Canclini, op. cit. p. 73

### 3.1.2. *Performar* la exposición. Repensar los espacios.

*The world art is becoming less of a noun and more of a verb*<sup>39</sup>

Lippard se consolida, por medio de este tipo de concepciones y metodologías como una de las figuras que no sólo contribuyen a sentar las bases del *arte conceptual*, sino como una de las primeras en ejemplificar lo que se está empezando a conformar como la figura *comisarial*. Al mismo tiempo, Harald Szeemann aparece también como componente clave y significativo en cuanto a esta concepción, que no sólo recoge los trabajos artísticos para introducirlos a través de un *display* en el circuito del arte, sino que acompaña al artista en la producción y en los procesos de búsqueda.

La manera en la que Szeemann entiende el espacio y la exposición se convierte en otro de los referentes directos al entender el proceso de creación de este proyecto, ya que la aportación más significativa que dejó como legado es, probablemente, la de no de considerar los *displays* expositivos como meras estructuras en las que se introducían una serie de contenidos, sino como gestos activos, espacios y metodologías re-propuestos. Szeemann los concibe como una actividad y un proceso – abierto en muchos casos - que se construye de forma simultánea al trabajo de los artistas, otro de los puntos pertinentes que se señalan en cuanto a la *metodología* que se lleva a cabo en *Fórmula Áur[e]a*. La exposición que organiza en la Kunsthale en 1969 – *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information )* – sirve como otro de los ejemplos en los que se pueden encontrar las pautas para visualizar el panorama de la época, ya que se convirtió en uno de los puntos de inflexión en el arte contemporáneo de la segunda mitad del s.XX – y uno de los que más polémica ha creado además –. A través de los comportamientos y los gestos, Szeemann concentró en esta exposición, junto con los 69 artistas que formaron parte de la muestra, las *búsquedas* que se habían estado gestando y que encontraron, en esta ocasión, un catalizador en el que finalmente convergerían toda esta serie de acciones proyectadas en el formato propuesto.

---

<sup>39</sup> Robert Barry en Causey, M., Meehan, E., O'Dwyer, N. (Eds.). 2005. *The Performing Subject in the Space of Technology*. Londres: Palgrave. p. 190.

Una experimentación y aprendizaje continuos destacando la ausencia de un plan comisarial cerrado *a priori*. Para Szeemann, la idea y los propósitos artísticos podían materializarse - o no – en la forma en la que el artista considerase oportuna, no había restricciones. Lo que le resultaba realmente primordial es que se tratara de una prolongación de los gestos de los artistas, estableciendo – como se pretende hacer en este ejercicio – una investigación sobre los procesos. En “*When Attitudes...*” se podían ver trabajos como el controvertido *Bern Depression* de Michael Heizer, que consistía en perforar parte de la acera que se encontraba en el exterior de la Kuntshalle, los *Splash* de plomo que Richard Serra había estado realizando, la pieza *Art by telephone* de Walter de María, que invitaba a responder a las llamadas de un teléfono dispuesto en la sala; piezas efímeras como el iglú de Mario Merz, trabajos combustibles, como el proyecto de Robert Morris e, incluso, acciones que no dejaban ningún registro material, como la caminata de Richard Long.



Fig. 7. *When Attitudes Become Form. Installation view.*

En definitiva, un compendio de trabajos con los que Szeemann estaba respondiendo a muchas de las preguntas que se habían estado planteando en el arte contemporáneo hasta el momento y al mismo tiempo formulaba otras nuevas. De este modo, la exposición se establece como un germen– dentro de la Institución – que da cabida a nuevos movimientos artísticos – o una manera diversa de entenderlos – y que a través de esta multiplicidad de materiales y maneras de comportarse hablan desde una

permeabilidad entre los lenguajes que la componían, contraponiéndose asimismo a valores puramente formales o tradicionales.

El *giro – como momento y como concepto* - no sólo había cambiado el modo de hacer, sino que supone – además de la *desmaterialización* mencionada anteriormente – la introducción de la acción, el espacio, el tiempo, el lugar y el contexto en los procesos de búsqueda y en la propia exposición, como se ha visto con Szeemann. En un sistema en el que todos estos factores acaban interactuando entre sí y conformando, de esta manera, un nuevo panorama que desdibuja un poco más el límite expositivo. El artista, para llevar a cabo la obra o intervención en la exposición ya no trabaja desde el estudio, sino que *lo abandona* en cierto sentido y conforma el trabajo en el mismo espacio expositivo, eliminándolo como el lugar en el que se había desarrollado la actividad artística hasta entonces y trasladando los espacios *procesuales* hacia las propias salas.

A partir de este momento, los trabajos artísticos toman una conciencia que los envuelve, apareciendo la *instalación* como recurso y las obras *site / time specific*; medios que tienen que ver con lo objetual, lo material y lo performativo, lo procesual y lo efímero, *en el que el lugar de la exposición y el trabajo artístico se convierten en una misma entidad*<sup>40</sup>. La arquitectura y el contexto asumen un nuevo rol en el que se retroalimentan y contaminan de la obra, estableciendo una relación de dependencia mutua en cuanto a que se *necesitan* para ser comprendidas y articuladas, perdiendo su sentido en el momento en el que se separan. La exposición, además de funcionar como *vehículos de información*, consigue adquirir un nivel de significado propio. Lo que interesa señalar especialmente, en relación a *Fórmula Áur[e]a*, es precisamente la idea que se concibe en este momento determinado a través de estos ejemplos: ya no existe un contenedor y un contenido, sino que la dimensión física y el trabajo artístico son un todo y presentan la misma durabilidad.

De esta manera *el valor expositivo fue recalificado*<sup>41</sup>, ya que los agentes de creación ejercen mayor control sobre su trabajo y toman las riendas de su circulación y presentación. Al mismo tiempo, el efecto proporcional se refleja en el trabajo de los comisarios, ya que, a través de su *independencia*, ocupan una posición en la

<sup>40</sup> Irene Calderoni. “Creating Shows: Some notes on exhibition aesthetics at the end of the sixties”, en Paul O’Neill (ed.), *Curating subjects*, London: Open Ed. p. 66 [traducción propia del inglés]

<sup>41</sup> Calderoni. op. cit. p. 69.

cooperación con los artistas en la que apoyan y visibilizan propuestas más arriesgadas y/o experimentales, ampliando la *autonomía* que ayuda e impulsa la creación de *nuevos* códigos y dispositivos.

Otro de los casos que es interesante evidenciar en cuanto a este tipo de *displays*, se remonta un año atrás – del *When attitudes...* – y aparece con *Teatro delle Mostre* (1968), exposición organizada por Maurizio Calvesi en la galería *La Tartaruga* de Roma – con Plinio de Martiis como galerista –. Ésta se configura y estructura desde una dimensión en la que se puede ver claramente cómo la frontera entre obra y exposición desaparece por completo y en la que el proceso de creación y la temporalidad *efímera* son los componentes que determinan su sentido. La exposición se desarrolla por medio de una intervención diaria llevada a cabo por un artista diferente, que focalizaba dicha acción en el despliegue de un proceso que podía o no podía generar algún tipo de registro físico. Al finalizar cada *actuación*<sup>42</sup> todos los trabajos o residuos de estas acciones eran eliminados, quedando únicamente registrados sobre las fotografías que se iban realizando y en su catálogo – elemento al que volverá el segundo apartado de este bloque –. La permanencia del objeto, si es que lo había, ya no es importante, llegando a conformar una entidad propia a través del carácter efímero de las obras.



Fig. 8. *Teatro delle Mostre*. Installation view  
En la fotografía: *Autoritratto*. Giulio Paolini. 1968.

---

<sup>42</sup> En el texto introductorio del catálogo, la muestra se plantea por el propio Calvesi como una especie de teatro/espectáculo en el que cada acción artística se convierte en un *acto* que compone la exposición.

Pero no es solo en las formas de *producción* en la que se nota un cambio significativo, del mismo modo que cambia el contenido, la metodología, y la concepción al abordarlos, como consecuencia directa se produce una adecuación de los espacios que los contienen por la necesidad de albergarlos. Se constituye de este modo un *desafío museográfico*<sup>43</sup> – del que habla Irene Calderoni – en el que la *Institución* es consciente de que en un principio no cuenta con la capacidad necesaria para contener este tipo de desarrollo artístico, por lo que comienza a variar y ampliar sus parámetros.

Los espacios se re-plantean, pudiendo ser no-espacios como tal o espacios que se trasladan a otras dimensiones. Si el arte opera y está limitado por el momento y el lugar – *como en el caso de Number 7 o “When Attitudes...”* – llega el momento en el que el espacio de la exposición pasa a ser entendido como el lugar en el que habita la experiencia, como lo entendería De Certeau, espacio como *el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan, y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales. El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada [...] en suma, el espacio es el lugar practicado [...] existiendo tantos espacios como experiencias espaciales distintas.*<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Véase: Irene Calderoni. op. cit.

<sup>44</sup> El escritor establece una diferencia entre lugar y espacio en tanto que según él el lugar es un espacio “propio” o “singular”, *es el orden en el que los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia.* Michel De Certeau. 2001. *La invención de lo cotidiano*. México: Iberoamericana. p. 130.

### 3.1.3. *Espacios en blanco.*

El espacio - ¿es aquella uniformidad, no diferenciada en ninguno de los sitios posibles, equivalente en cada dirección, pero imperceptible a los sentidos?

El espacio ¿es aquél que provoca al hombre moderno de modo creciente y siempre obstinado hacia su último dominio? ¿No asume el arte plástico moderno también esa provocación, en tanto se considera como una pugna con el espacio? ¿No se halla confirmado de ese modo en su carácter de contemporáneo?<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Martin Heidegger. 2009. *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder. p. 22.



Aun así, el marco de referencia en el circuito del arte de la época sigue siendo, en la mayoría de los casos, el *white cube*. Un *cubo* que aparece como concepto en una serie de artículos que el artista *postminimal* Brian O'Doherty publica en *Artforum* entre 1976 y 1981 y convertidos en publicación por primera vez en 1986 bajo el título *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Aunque el concepto *white cube* como tal no llega a aparecer hasta el tercero de los artículos que componen el libro, que ya estaba muy presente desde que Alfred J. Barr estableciera en 1939 el modelo de muro desnudo y aislado y la idea del espacio expositivo como *templo*. Sin embargo su implantación fue gradual y no se consolida hasta los 60/70, paradójicamente, momento en el que este referente que había alcanzado cierta hegemonía, se empieza a cuestionar.

Un *cubo* como espacio aséptico y ascético, con una dimensión sacra en el que *el mundo externo debe quedar fuera, [...] aquí, el arte es libre de “vivir su vida”*<sup>46</sup>. O'Doherty, casi al inicio de su discurso, deja claro que *la historia del arte moderno está estrechamente ligada a este espacio* – refiriéndose al *white cube* –, *que puede estar relacionado con los cambios que han invertido ese espacio y nuestra forma de considerarlos. Hoy hemos llegado al punto en el que vemos antes el espacio y después el arte*<sup>47</sup>.

Se trata de una construcción que a día de hoy sigue siendo uno de los modelos establecidos y que se menciona en relación a este marco por la influencia lo convierte en uno de los elementos que repercuten directamente – a partir del *cubo* o como contraposición al mismo – sobre las ideas que suceden en paralelo. En otras palabras, lo que consigue la consolidación del concepto *white cube* es que desde los movimientos experimentales se produzcan las pertinentes respuestas como contra-partida.

Una respuesta, que *invade la exposición*<sup>48</sup>, en cuanto a la aparición de prácticas en las que *la deconstrucción del espacio, la agresividad y muchas veces las intervenciones destructivas junto con el alejamiento de los cánones de displays*

---

<sup>46</sup> Bryan O'Doherty. 2012. *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*. Milán: Johan & Levi Editore. p. 22. [Traducción propia del italiano].

<sup>47</sup> O'Doherty. op. cit. p. 22.

<sup>48</sup> Calderoni. op. cit. p. 73

*tradicionales*<sup>49</sup> se convierten en el motor de los eventos que se producen. Existen varios casos que sirven para ejemplificar este tipo de *invasión expositiva* como la muestra *Spaces* (1969), celebrada en el mismo MoMA y comisariada por Jennifer Licht; *Using Walls, Floors and Cellings* (1970) realizada en el Jewish Museum y organizada por Jens Hoffmann y Joanna Montoya y *Anti-illusion: procedures/materials* (1969), que se realiza en el Whitney Museum of American Art, esta última, a cargo de Marcia Tucker y James Monte. Exposiciones que además, funcionan a través de la dicotomía como una subversión del formato precisamente por estar contenidas en espacios *institucionales*.



Fig. 9. *Anti-Illusion: procedures/materials*. Installation view.  
En la fotografía: Rafael Ferrer, *Untitled*, 1969.

Acontecimientos que, en definitiva, muestran como el *white cube* abre toda una serie de posibilidades que lo lleva hasta sus últimas consecuencias. En *Spaces* cada artista estaba invitado a desarrollar un *entorno/contexto* usando instalaciones que se pudieran integrar en las salas del museo y viceversa. *Using Walls*, por otro lado, estuvo conformada por una serie de instalaciones *site-specific* sobre los muros del *Jewish Museum*. Aunque es en *Anti-Illusion* donde se puede ver de una forma más específica cómo evitaron las características distorsionantes del *cubo*, siendo nuevamente el gesto y el proceso, el protagonista y tema central en el *evento*. Los trabajos incorporan el

<sup>49</sup> Calderoni. op. cit. p. 70

contexto como contenido, como el de Michael Asher, cuya obra estaba compuesta por un plano invisible de aire, apenas perceptible al tacto, que, producido por un soplador de aire oculto en el techo, se instaló en el pasillo entre dos de las salas de la exposición.

Esta última interesa además en gran medida en relación a *Fórmula Áur[e]a*, ya que se construye como un espacio de experimentación, elaborando un argumento desde la experiencia. Sobre esto, Marcia Tucker establece como diferencia, en el catálogo de *Anti-illusion*, dos tipos de exposiciones, la *didáctica* y la *investigativa*. Según Tucker, la primera, *se establece como un estándar mientras que la segunda, sirve como medio para aprender algo*<sup>50</sup>. Como si el *estudio* – como espacio en el que los artistas realizan su trabajo – y el *estudio* – del verbo estudiar – se hubieran unido para componer la auto-conciencia expositiva que se configura a partir de entonces como una entidad propia.

---

<sup>50</sup> Véase el catálogo de la exposición *Anti-Illusion: procedures/materials*. Texto completo disponible en: [https://archive.org/stream/antiillusionproc61whit/antiillusionproc61whit\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/antiillusionproc61whit/antiillusionproc61whit_djvu.txt)

### 3.2. La publicación como soporte.

Este segundo *momento* del marco teórico, quiere comportarse como una consecuencia de las referencias que se han mencionado en el primero. Un *efecto* que, en este caso, muestra cómo la actividad de los agentes de producción artística se focaliza hacia las *publicaciones editoriales*.

Comienza con un pequeño apunte en el que aparece la idea del catálogo en primer lugar con el que se introduce el *formato-libro* como medio, para luego realizar un contexto sobre la creación del concepto “libro de artista” como respuesta de la parte del arte enfocado desde la práctica. Un recorrido que finaliza en 2 casos de estudio *muy* concretos que sirven para enfatizar y apoyar la idea del propio proyecto, ya que los elementos que los componen se cruzan directamente con las ideas propuestas en el ejercicio expositivo de *Fórmula Áur[e]a*.

### 3.2.1. El registro. *De la pared a la página.*

La confluencia de todos estos factores, en la que lo objetual es prácticamente sustituido por la experiencia y la acción, unido a la necesidad que estaba comenzando a implantarse en cuanto a la búsqueda de espacios alternativos y/o equidistantes al *white cube*, tiene también una repercusión en el registro de su actividad, es decir, en el catálogo de la exposición. Las publicaciones, libros y revistas se convierten en un objeto en el que se cataliza esta simbiosis siendo, al mismo tiempo, contenedores sobre los que se trasladan los espacios de recepción. Como corolario, el catálogo, se convierte en un objeto cuyo contenido se transforma para pasar a albergar nuevos lenguajes experimentales, que además, cuenta con un carácter *reproducible* que contribuye a su posible distribución a través de otros canales.

Para visualizar este tipo de registro se tomará como ejemplo una de las exposiciones citadas anteriormente, a modo de continuar en la línea de explicación por medio de este contexto concreto, aunque cabe señalar que no se trata de un patrón que se utilice únicamente en el marco histórico en el que se sitúa actualmente este escrito. Un registro que compete señalar en cuanto a la *autonomía* que adquiere al separarse también de la concepción clásica de catálogo y en la que la publicación que nace a raíz del evento expositivo, se comporta y actúa de una forma equivalente al registrarlas de una forma *procesual*.



Fig. 10. Imagen del interior del catálogo de *Teatro delle Mostre*.

Volviendo a *Teatro delle Mostre*, se puede observar cómo la publicación cuenta con una estructura que no se comporta como una lectura lineal y descriptiva de la exposición, sino que se divide en apartados en los que aparece el día y el artista que había realizado la acción, junto con una pequeña explicación descriptiva de la misma, para pasar a continuación, a mostrar una imagen, fotografía o texto que la complementa. – no teniendo que ser necesariamente una imagen de esa intervención en concreto –. Actúa como un elemento que realiza un *relato* paralelo a la misma, jugando además con la edición, el diseño, el tipo de papel o los colores que lo componen. Un catálogo que recuerda, en cierta manera, a *La Caja Verde* con la que Duchamp había documentado en 1934 el proceso de producción y algunos apuntes sobre el significado de su Gran Vidrio a través de una especie de carpeta/libro con notas, dibujos, láminas y apuntes, pieza que se plantea como una serie limitada de 300 ejemplares.



Fig. 11. Imagen del interior del catálogo de *Teatro delle Mostre*.

En definitiva, los catálogos se convierten de esta forma en un medio que deja de utilizarse – al menos en estos casos – como un registro estático para pasar a contener elementos activos. Además de recoger y documentar todo el proceso de elaboración de la muestra, entre sus páginas aparecen bocetos, imágenes de los artistas en acción y se juega con las composiciones. E incluso en muchos de ellos, volviendo a hacer referencia a la *publicación* de este proyecto, son los propios artistas los que elaboran o intervienen

en su propio apartado. Adquieren una funcionalidad autónoma, en cuanto a objetos que ya no se consideran únicamente un *documento de registro* sino un complemento que añadir a la muestra, funcionan desde su propia materialidad, siendo en ocasiones un resultado que *no solo los convierte en un medio creativo más, sino que amplifica la sugerencia de una producción artística continua y extendida*<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> Calderoni. op. cit. p.74

### 3.2.2. Sobre el libro.

La respuesta desde la creación se comenzaba a conformar en la medida en la que *la idea y la acción* habían sobrepasado la *forma*. En este contexto en el que el arte deja de necesitar de un espacio transitable para tomar consciencia de sí mismo, los libros de artista se producen en paralelo como un formato de producción en el que el objeto se constituye como un medio que consigue adquirir la categoría de obra.

Los precedentes de este tipo de publicaciones se pueden encontrar en piezas que aparecen a principios del s.XX, en las que el libro comienza a plantearse como un espacio de experimentación y libertad. Desde el *coup de dés*<sup>52</sup> de Mallarmé o los caligramas de Apollinaire en el ámbito literario, componiendo con el lenguaje y el espacio de la página, a William Morris desde el diseño editando libros conformados por los dibujos de sus composiciones para telas y *tapices*. Antecedentes que en el ámbito artístico se presentan con trabajos como el de Sonia Delaunay junto con Blaise Cendrars, en el que la poesía de éste último y la intervención pictórica de Delaunay se unen para conformar un libro desplegable<sup>53</sup>. Que se pueden encontrar también en los poemas visuales compuestos por el artista ruso El Lissitzky<sup>54</sup>, realizando composiciones visuales a partir de la mezcla entre texto y formas geométricas o los libros ilegibles – *libri ilegibili* – realizados por Bruno Munari<sup>55</sup>, en el que la publicación en este caso estaba conformada por la mezcla de papeles, colores, formas y texturas.

Aunque cuenta con toda esta serie de antecedentes y ha seguido evolucionando hasta nuestros días, existiendo una gran cantidad de ejemplos y casos que se podrían mencionar, en este recorrido interesa señalar cómo se construye la propia concepción de libro de artista, es decir, la forma en la que el libro se transforma en obra o a través de los ejemplos que se han establecido para conformar el inicio de este *concepto*. Remontando el contexto a 1962-63, con propuestas como las de Edward Ruscha y Dieter Roth, cuando se entiende que el formato se consolida o idea como tal y el libro se convierte en un espacio oficial para la práctica artística contemporánea. Ruscha, por su

---

<sup>52</sup> Véase: MALLARMÉ, Stéphane. 1914. *Un coup de dés jamais n'abolira le Hazard*. París: Gallimard, Éditions de la Nouvelle revue française.

<sup>53</sup> *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913)

<sup>54</sup> Véase: *Para la voz*. Vladimir Mayakovsky y El Lissitzky (1923)

<sup>55</sup> Véase: *An unreadable quadrat-print* (1953)



parte, lo elabora con la edición del libro al que tituló *Twenty Six Gasoline Stations* y del que realizó una tirada inicial de 400 ejemplares numerados, seguida de una segunda edición de 1.000 más, hasta que en 1969 realiza una tirada de 3.000. Lo interesante de *Twenty Six* es el relato visual que realiza, tomando como herramienta la fotografía en blanco y negro, alejada de las convenciones de la *fotografía artística* que con su configuración, marca el inicio de una forma de proceder, *así, en los tres niveles -iconografía, forma representacional, modo de distribución- las formas dadas del objeto artístico ya no parecían aceptables en sus posiciones tradicionalmente especializadas y privilegiadas*<sup>56</sup>. Una obra impresa sobre papel – barato – y de la que existen, además, 4.400 copias, estableciendo una dicotomía que la despoja del *status* de ser una *obra*, en cuanto a la multiplicidad que la compone, pero que al mismo tiempo la convierte en un *objeto de arte*.

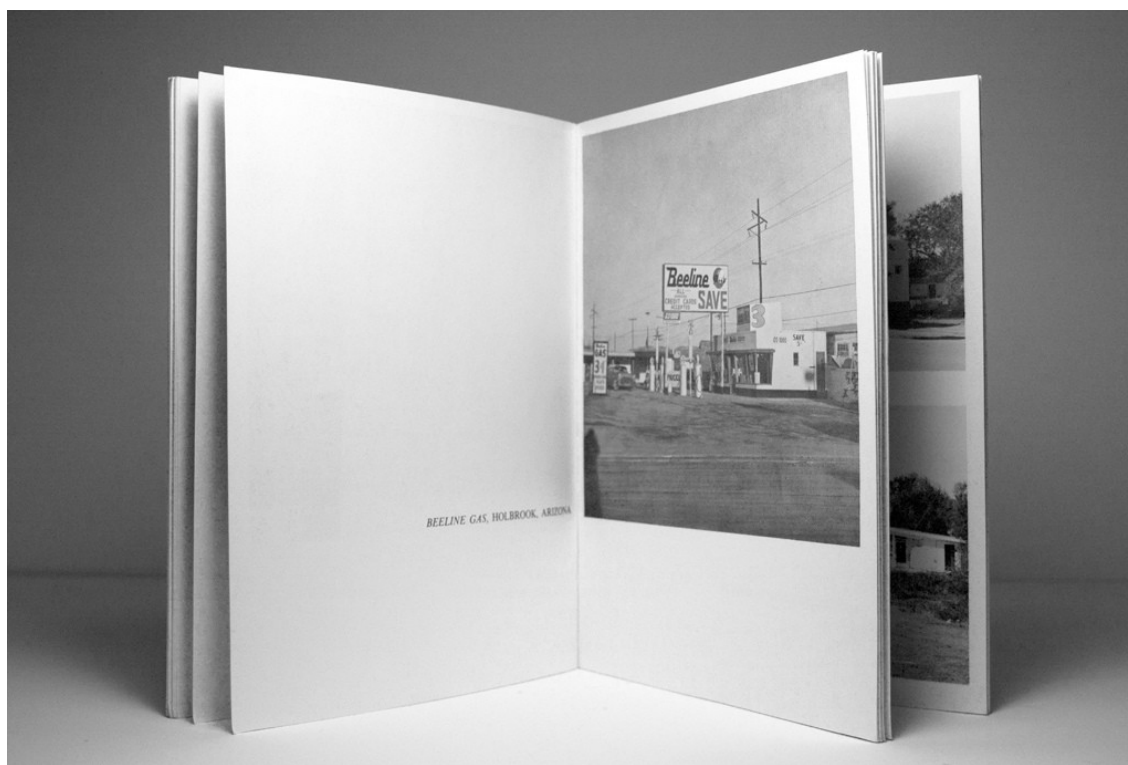


Fig 12. Imagen del interior de *Twenty Six Gasoline Stations*. Edward Ruscha. 1963.

<sup>56</sup> Benjamin Buchloh. 1990. "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", *October*: [en línea], #55. [Consulta: 14 de agosto de 2018]. Disponible en: [https://www.corner-college.com/udb/cprolhsEiyBuchloh\\_-\\_Conceptual\\_Art.pdf](https://www.corner-college.com/udb/cprolhsEiyBuchloh_-_Conceptual_Art.pdf) ] p. 122.

La aportación de Dieter Roth – que ya desde 1957 había comenzado a usar este formato-libro como soporte y como punto de atención dentro de su obra<sup>57</sup> – tiene que ver con la creación de una serie de libros de una forma diversa a la que lo confrontaría Ed Ruscha, ya que para Roth, se trata más de un enfoque experimental con una dimensión física y un estudio de su estructura casi de manera escultórica. En los libros de este artista resulta significativa la manera en la que se conforman juegos con la forma más que con la imagen y se incluyen elementos como los recortes, el troquelado, la inserción de componentes tridimensionales, el color, la transparencia o el uso de distintos tipos de papeles. Generando composiciones diferentes con el paso de las páginas y estableciéndose de este modo como una obra activa, consiguiendo transformar la superficie plana de las hojas y generando interacción y dinamismo<sup>58</sup>. En el que en muchas ocasiones incluso lleva de forma literal el formato hacia la tridimensionalidad, como en el caso de las *salchichas de literatura*, compuestas por libros que recortaba y pensaba para crear estas esculturas formadas por libros.



Fig. 13. *Collected Works, Volume 1-20*. Dieter Roth. 1969-79.

El motivo por el que el libro de artista y su concepción inicial se convierte en un elemento fundamental en el recorrido de este trabajo, radica en la diferencia que se establece entre el catálogo – citado anteriormente – y el libro de artista que se trata en

<sup>57</sup> Véase *Gesammelte werke band I. 2 bilderbücher*. Libro que el artista crea en 1957 y del que realiza una segunda edición en 1976.

<sup>58</sup> Véase *Collected Works, Volume 1-20*. Dieter Roth. 1969-79. (Fig. 13)

este apartado. En el primero de los casos, la publicación se crea a partir de una obra, serie de obras o exposición, es decir, se constituyen como un reflejo de un hecho que ya ha ocurrido cuando se editan, y en el caso de los libros de artista, la pieza existe solo en el soporte del libro, siendo una alusión directa al marco donde se pretende situar *Fórmula Áur[e]a*.

Dan Graham, uno de los artistas más representativos en cuanto a este tipo de obras, explica esta acepción diferenciando entre obras de *primera y segunda mano*<sup>59</sup> en las publicaciones a propósito de su pieza *Schema* (1966), que se convertiría en una de las primeras concebidas para una publicación y editada más tarde en un libro publicado por Gerald Ferguson. Para el artista, los soportes editoriales reproducen un arte de *segunda mano*, en cuanto a que éstas existen primero como *presencia fenomenológica en las galerías*, mientras que *Schema*, *no puede ser expuesta salvo en la publicación*. [...] *El espacio se limita a la presencia de esta información; la obra se compone como desglose de los elementos materiales y características del contexto. La obra se constituye a la vez en su propia estructura gramatical interna y en cuanto a la posición física, externa, que ocupa.*<sup>60</sup> El mismo Graham explica que existen varias versiones de *Schema*, casi tantas como se puedan reproducir, aunque el artista las considera diferentes ya que la impresión siempre determina ciertas diferencias, que a pesar de partir de un prototipo común varía en cuanto al contexto en el que se inserta.

La intencionalidad, por tanto, se convierte en un factor que determina las producciones. Aunque hoy seamos capaces de realizar una lectura que considera como libro de artista piezas como *La caja verde* o el *Coup de dés*, se trataría de una interpretación que no otorga el carácter con el que originalmente fueron concebidas por sus autores. Sin embargo, a partir de los trabajos de Ruscha y Roth, los artistas sí que comienzan a tomar conciencia el formato y a crear piezas que se manifiestan como libros maquetados, pensados, creados, editados y encuadernados por artistas. Obras, que otorgarían además otro campo más de *autonomía* en cuanto a no necesitar de la intervención de una galería, un museo o un agente externo para contar con un canal de distribución en el arte.

---

<sup>59</sup> Véase: Dan Graham. 1995 “Mis obras para páginas de revista (una historia del arte conceptual).”, *Acción paralela: ensayos teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo*, [en línea], #1. [Consulta: 24 de junio de 2018]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/revista/4457/A/1995>

<sup>60</sup> Graham. op. cit.

En este punto es importante recalcar que, a través del cambio ontológico que realiza la significación de estos objetos, como declara Graham, el libro se convierte en un soporte sobre el que trabajar que ya no es *un reflejo de...* sino que pasa a ser *cosa* misma. Al igual que este proyecto, elabora un discurso en el que los hechos, quedan contenidos en su mismo contenedor, como en *la idea performativa* que se mencionaba. Hasta aquí, ha tratado de tejer un atlas que estudia el caso de un momento concreto, pero que desemboca de una forma similar a la que pretende llegar este trabajo, citando algunos ejemplos que ayudan a elaborar la concepción desde la que se aborda el ejercicio, pero siendo consciente de que existen numerosos modelos y derivas posteriores a las ya citadas. Efectuando un simulacro intencionado que muestra cómo cambia el paradigma de la representación para pasar a conjugar un *elemento otro*, en el que los significados y significantes quieren mezclarse en un espacio de *autonomía* propia.

### 3.2.3. El número doble de la revista *Aspen*.

Como primer caso de estudio *concreto* que ilustra el desarrollo de este tipo de lenguajes, en los que la exposición aparece en el ámbito editorial, se toma como ejemplo la revista *Aspen*, otra de las respuestas que obtiene el mundo del arte dentro de este marco, que además ayudan a subrayar la idea del soporte como medio de *performar* el espacio expositivo.

La revista *Aspen – Aspen Magazine*<sup>61</sup> – surge en 1965 por iniciativa de la editora norteamericana Phyllis Johnson, que presentó su *particular* idea de revista durante la 15ª Conferencia Anual de Diseño-IDCA que tuvo lugar en el Aspen Institute, en la ciudad de Aspen (Colorado, EEUU), idea que formalizó pocos meses después con el lanzamiento de su primer número. *Aspen es una revista en una caja*, como explica Johnson en una carta que se incluía en el primer número de la publicación, *al llamarlo una "revista", nos remontamos al significado original de la palabra como "un almacén, un escondite, un barco lleno de compartimentos". Eso es lo que queremos que sea.*<sup>62</sup> La editora remite de esta forma al origen etimológico de la palabra anglosajona *magazine – almacén* – y con ella, nace la primera revista en tres dimensiones, ya que se trataba literalmente de material que llegaba a sus suscriptores dentro de este contenedor tridimensional. Lo que buscaba Johnson a través de este formato era alejarse del carácter restrictivo que podía tener la encuadernación, *no necesitando estar sujeta a un conjunto de páginas engrapadas*<sup>63</sup>.

La revista se configura de tal forma que cada ejemplar es una *pieza genuina* y en cada uno de ellos venían invitados diversos artistas y diseñadores del momento que realizaban asimismo la tarea de la edición, desarrollando su propio contenido y componiendo en cada caja personalizada, elementos como folletos, vinilos, carteles, tarjetas postales, e incluso películas en súper 8. La idea inicial de la revista apareció en sus dos primeros números como una guía que hacía referencia a la ciudad que le da nombre<sup>64</sup>; aunque a partir del tercer número, con el diseño de Andy Warhol y David

---

<sup>61</sup> El material de los 10 números de la revista se encuentra disponible en formato digital en : <http://www.ubu.com/aspen/>

<sup>62</sup> Phyllis Johnson. 1965. "A letter from Phyllis Johnson", *Aspen Magazine*, nº1, [en línea] [Consulta: 25 de junio de 2018] Disponible en: <http://www.ubu.com/aspen/aspen1/letter.html>

<sup>63</sup> Íbidem.

<sup>64</sup> El número 1, diseñado por George Lois, contenía tres canciones de música jazz, un vinilo, un

Dalton los parámetros de *Aspen* presentan un cambio significativo. La revista, publica su nº *Fab* en 1966, con contenido artístico que iba desde un vinilo con música del grupo *Velvet Underground* hasta una serie de 12 postales de artistas como Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Willem de Kooning, Jasper Jones o el mismo Warhol. Comienza a tomar forma la idea de este *magazine* que quedaría ligada al arte y a contener en sus sucesivas ediciones diferentes discursos que conformaban el panorama artístico – *contracultural* – del momento. El suscriptor de *Aspen*, se enfrentaba a una revista multisensorial que debía desplegar, oler, ver, leer, escuchar, palpar, etc. No se realizaba una lectura lineal del contenido, sino que el usuario debía interactuar y componer la suya propia, que no estaba establecida por el emisor del mensaje.

Es con la intervención de Brian O'Doherty en el rol de editor, en el número doble *Aspen 5+6*, publicado en 1967, que ve la luz la primera exposición – *post-minimal* – que sucede *oficialmente* fuera de las paredes de un museo, teniendo como espacio una revista tridimensional en forma de caja. La *exposición* de O'Doherty – creada junto con David Dalton y Lynn Letterman como directores artísticos – abría la nota del editor con una dedicatoria a Stéphane Mallarmé, dando una pista ya desde el principio de las ideas que quedarían aunadas en el interior. Una idea que giraba en torno a la *imposibilidad* emprendida por el escritor francés, que reflexiona en el Libro como entidad, sobre el lenguaje, su capacidad y los signos y elementos que lo componen, *como si desde esta torsión la lengua pudiera llegar a expresar o decir lo que se le escapa, aquella distancia irreparable que inaugura el naufragio de las poéticas románticas*<sup>65</sup>. Además, incluía un resumen de los contenidos y un pequeño texto de Sigmund Bode<sup>66</sup> titulado *Placement as Language*, en el que reflexiona sobre los lugares abstractos que ocupa el lenguaje dentro del espacio y en *cómo la unidad objetivada – una persona, un concepto, un período – puede concebiblemente ocurrir sin dimensiones, en ningún lugar y en ningún momento, y así abordar la condición del arte*<sup>67</sup>.

---

cuaderno de Peggy Clifford, diversos folletos y la documentación de trece de las conferencias presentadas en el IDCA, además de la mencionada carta de la editora. *Aspen no. 2*, diseñada por Frank Kirk y Tony Angotti, hacía llegar a los lectores contenido que se conformaba bastante en línea con la edición anterior, conteniendo diverso material como documentación, un vinilo, folletos y pósters siempre haciendo referencia a temas relativos a la ciudad y a la naturaleza..

<sup>65</sup> Francisco Jarauta en MALLARMÉ, S. 2002. *Fragmentos sobre el libro*. Valencia: Colección de Arquitectura. p.13.

<sup>66</sup> “Sigmund Bode” es uno de los pseudónimos que Bryan O'Doherty utiliza a lo largo de su trayectoria. La fecha del artículo, 1928, es al mismo tiempo una alusión a la fecha de nacimiento del artista.

<sup>67</sup> Sigmund Bode. 1928. *Placement as a language*. Extraído de la *Editor's description* de *Aspen 5+6*.

Entre las obras que incluía, se podían encontrar unas instrucciones de Sol LeWitt con las que el lector podía desarrollar una de sus instalaciones, obras de Mel Bochner, John Cage, Dan Graham o Merce Cunningham y películas de Robert Rauschenberg, Robert Morris o Hans Richter. También se incluían, como en ediciones anteriores, algunos vinilos entre los cuales se podía encontrar a Marcel Duchamp recitando su texto *The creative act*, poniendo en evidencia de este modo un desplazamiento en el énfasis del autor/creador hacia un espectador/lector. Un desplazamiento que se reflejan directamente en la pérdida de la hegemonía del creador como *genio*, y al que se hacía alusión también a través del ensayo *The death of the author* que Roland Barthes escribe para esta edición de *Aspen*. [...] *para Mallarmé, como para nosotros, es el lenguaje el que habla, no el autor: escribir es alcanzar, a través de una impersonalidad preexistente -nunca confundir con la objetividad castrante del novelista realista - ese punto donde no es “uno mismo” sino solo el lenguaje el que actúa y performa*<sup>68</sup>, – escribe Barthes – y con la muerte del autor, nace el receptor – siendo espectador o lector – cuyo cometido y responsabilidad recae en completar y dotar de sentido al mensaje, en cualquiera de sus múltiples interpretaciones.



Fig. 14. *Aspen* n° 5+6. *The Minimalism Issue*.

<sup>68</sup> Roland Barthes. 1967. *The death of the author*. Estraído de la edición en línea de *Aspen* 5+6. [Traducción propia del inglés]. Disponible en: <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#barthes>

Esta doble edición, por tanto, proponía una amalgama en el que el contenido invitaba al espectador/lector a sumergirse en una constelación que tomaba como referencia el tiempo, el espacio el lenguaje y el concepto para reflexionar sobre los patrones del arte y *subvertirlos*. A través también de la estética y el pensamiento *Minimal*, como un ejemplo de investigación en la confluencia entre el objeto artístico y el espacio donde se inserta y en relación a los cuerpos que lo circundan. Un ejemplo más de cómo la exposición, al igual que la obra, sobrepasa los factores materiales y espaciales y se traslada hacia formatos ajenos. Un campo de investigación que explora desde la práctica y establece conexiones con el espectador-lector a través de las líneas de pensamiento que se crean por medio de los diferentes tipos de materialidad que constituían *Aspen*. De esta manera O'Doherty, a través de este número doble, vuelve a *desprenderse* y a ocuparse al mismo tiempo del objeto, del *mito* y del espacio. En un de hacer que se construye como una red de ideas cruzadas y en un experimentar que se establece como un espacio equidistante de acción.



### 3.2.4. *Xerox Box*, la exposición en forma de libro.

Al hilo de la exposición *fragmentada* que había cambiado en gran medida la concepción sobre la que estaba construida y se plantea como un laboratorio, comienza el segundo *caso de estudio concreto* que presenta los parámetros editoriales una vez más como soporte expositivo. Seth Siegelau se hizo cargo de éstos como comisario/editor y, en noviembre de 1968, gestionó la publicación de *The Xerox Book*<sup>69</sup>, la primera exposición que toma forma exclusivamente en un libro.

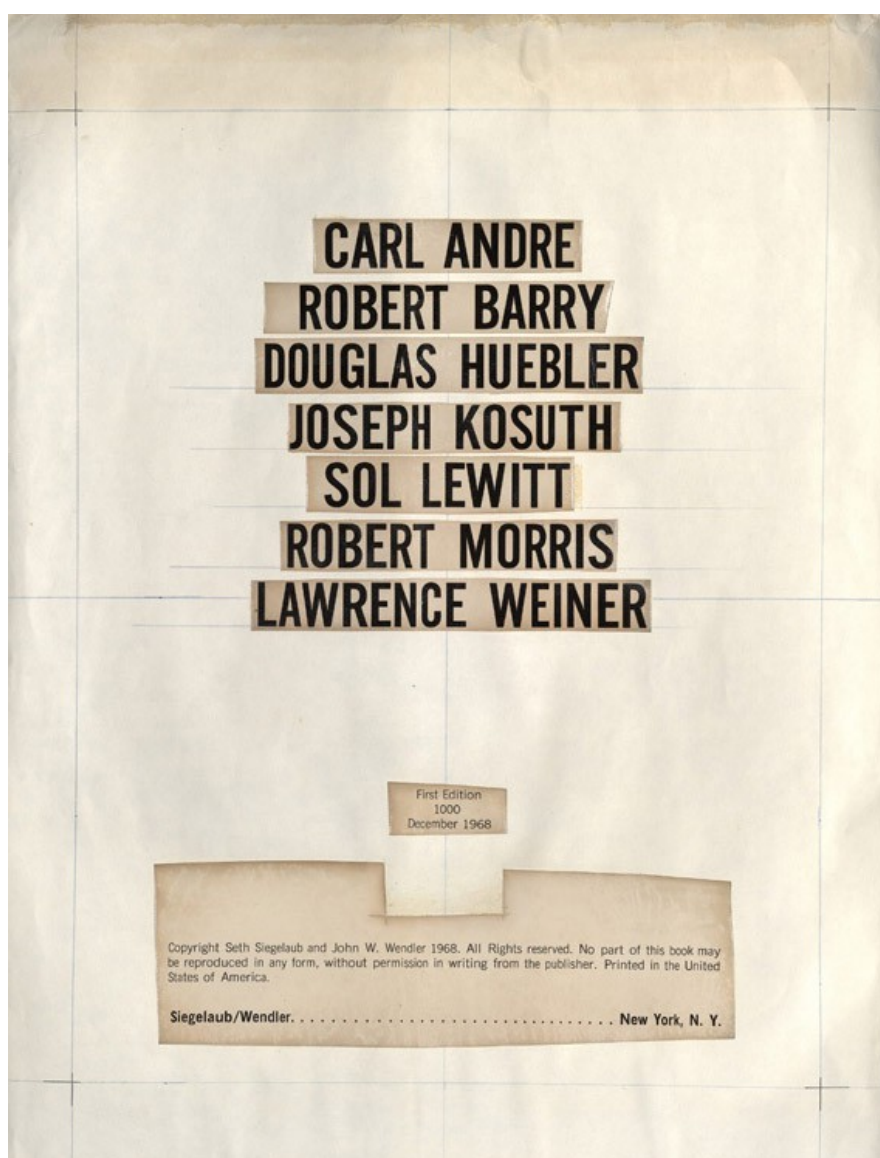


Fig. 15. “Mockup” de *The Xerox Box*.

<sup>69</sup> Versión digital disponible en: <http://www.primaryinformation.org/files/CARBDHJKSLRMLW.pdf>

La muestra, reunía el trabajo de Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris y Lawrence Weiner; todos ellos artistas que ya habían estado asociados de alguna forma con el comisario y con prácticas y *displays* expositivos poco convencionales que utilizaba – para ese momento – o, al menos, que se situaban desde otros planteamientos.

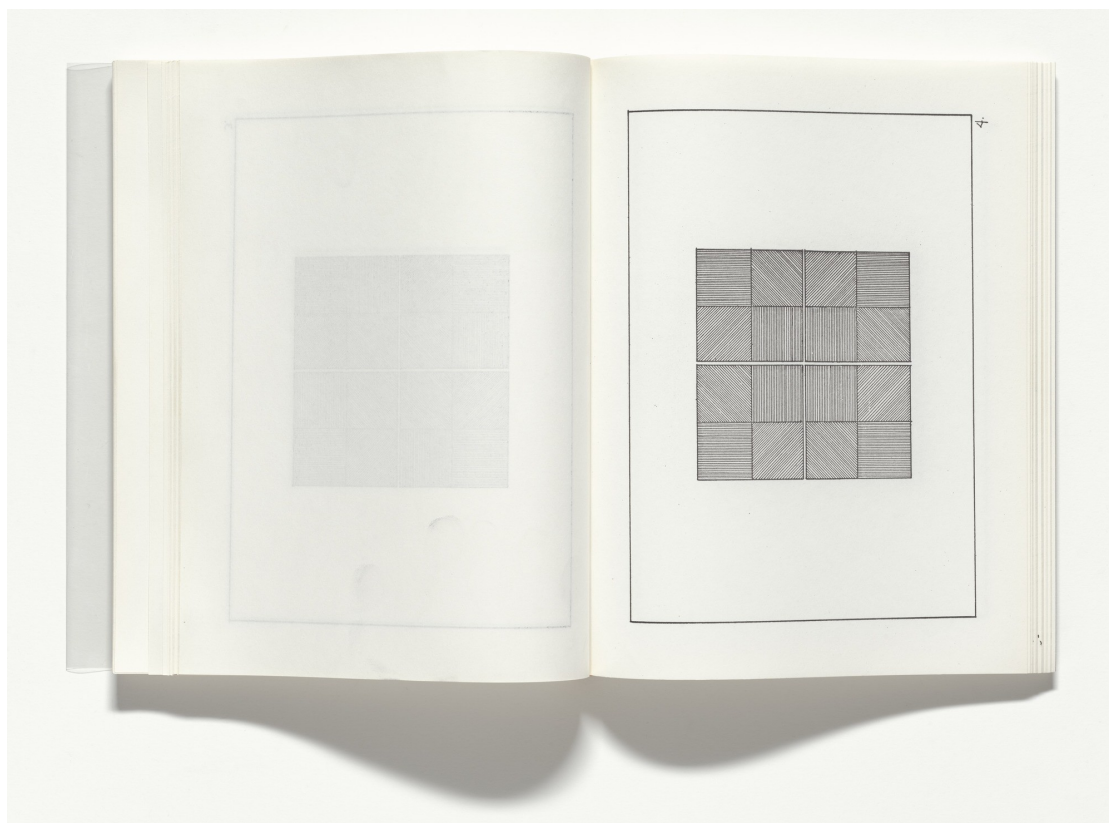


Fig. 16. Sol LeWitt. *25 plates from Untitled (Xerox Book)*. 1968

La metodología llevada a cabo por SiegelauB consistía en proponer, a cada uno de los 7 artistas en colaboración, realizar una obra que ocupara el espacio de 25 páginas y cuyas capacidades formales se relacionaran con el formato fotocopia – de ahí el título de la exposición que, aunque finalmente no se realizara con el proceso *xerox*<sup>70</sup> ya que resultaba económicamente inviable, conservó dicho nombre en su título y el vínculo con la que por entonces resultaba una novedosa técnica de copias –. De esta forma la publicación – al igual que pretende *Fórmula Áur[e]a* – funciona como un espacio

---

<sup>70</sup> La *Xerox 914* fue la primera fotocopidora que lanzó al mercado la Compañía Xerox en 1959. El proceso que seguía para realizar las copias, inventado por Chester Carlson, utilizaba luz y cargas electrostáticas para conseguir pasar las imágenes de un original a una copia.

expositivo cuyas piezas, creadas por y para esta muestra, funcionan y existen solo sobre el papel de sus páginas. Un libro que no solo transmite la información sino que *es* la información misma y *performa* el formato elegido, *cuya función, al final, reemplaza el lugar de la exposición*<sup>71</sup>.

Siegelaub, se convierte en uno de los agentes culturales que elaboró y planteó una serie de canales acordes con las características de un arte que ya no se sustentaba sobre el objeto. Aunque si que había comenzado abriendo su propia galería, pronto se da cuenta de que sus ideas no necesitaban de ese espacio concreto para manifestarse<sup>72</sup>, por lo que desplaza su actividad hasta su propio apartamento, que abre en 1966 a modo de *showroom artístico*. El comisario prescinde del espacio físico transitable para realizar exposiciones. En línea con los artistas con los que se relacionaba, que tampoco necesitaban de un objeto material concreto para manifestar sus obras, convirtiéndose en otro de los pioneros en cuanto a este tipo de propuestas y en uno de los agentes que más experimentaba con el medio expositivo.

Resulta significativo, en relación al momento que asiste el arte de la época, que Siegelaub eligiera el formato *foto-copia* para realizar este primer libro/exposición, ya que se trata de un invento por el que el mundo editorial ve peligrar sus cimientos a través de esta nueva técnica de reproducción. Una técnica que significaba que cualquier lector pudiera realizar copias *infinitas* de una publicación y/o editar e imprimirse las suyas propias. Es decir, no sólo alude a una *desmitificación* del espacio expositivo y la obra en sí misma, sino que el propio formato y la metodología que utiliza en el libro toman una conciencia política de su propia materialidad y configuran una ecuación de significados y significantes que apoyan y enfatizan el concepto expuesto. *Xerox Book*, con sus 375 páginas fotocopias, marca con su publicación el principio de una serie de proyectos en los que Siegelaub *desmaterializa* la fisicidad de la galería y en los que la información de *primera y segunda mano* se aúnan en un solo formato.

La publicación se convierte así en el *contenedor* predilecto por el comisario en sus proyectos posteriores, en las que aparece una multiplicidad de intenciones a través de los mismos formatos, como los *Statements* de Lawrence Weiner o *January 5-31*,

---

<sup>71</sup> Calderoni. op. cit. p.74

<sup>72</sup> Seth Siegelaub en Fontdevilla. O. 2018. *El arte de la mediación*. Bilbao: Consonni. p. 133.

desarrollado pocos meses después, en la que vuelve a utilizar las herramientas editoriales como único objeto físico que manifiesta la exposición y el trabajo artístico. Para la ocasión, además de trabajar aportando una imagen para ser expuesta, todos los artistas acompañaban su intervención con una descripción de su propia práctica artística.

Seth Siegelaub se consolida como el comisario-editor por excelencia y con su forma de concebir los *displays*, catalizó un cambio hacia las prácticas de arte que podían materializarse a través del lenguaje o en el espacio de los libros y publicaciones, demostrando nuevamente la multiplicidad de dimensiones en las que la exposición encuentra una posibilidad. Además, el comisario se convierte en multitud de casos en el hilo conductor a través de las premisas que planteaba como concepto de creación a los artistas – como se había visto ya con Lippard, Sneemann, O'Doherty o Tucker– , pudiendo ser éstas de carácter formal o conceptual. *El "Xerox Box", fue quizás uno de los más interesantes porque fue el primero en el que propuse una serie de "requisitos" para el proyecto, en relación con el uso de un papel de tamaño estándar y la cantidad de páginas del "contenedor" dentro del cual se le pidió al artista que trabajara.*<sup>73</sup> – comenta Siegelaub – [...] *Fue un intento de estandarizar conscientemente, en términos de una exposición, libro o proyecto, las condiciones de producción subyacentes al proceso de exhibición*<sup>74</sup>.

Un intento de estandarizar que, ya al inicio de este trabajo, se podía entrever con el anuncio de la *pérdida* o, al menos, *modificación* de una *auralidad* atribuida, en cierto modo, al valor único objetual de una *obra*. Basada en el carácter de la materialidad irrepetible que se *ve suplantada* por la *repetitividad* y la copia, siendo aura y reproducción dos términos – que se habían planteado con Benjamin – con unas acepciones prácticamente *incompatibles*.

Este (co)relato culmina en un momento en el que la relación con el objeto artístico, los residuos que genera, las dimensiones en las que se proyecta y los mecanismos de percepción con los que cuenta, habían llegado hasta unos términos de disolución y fragmentación extremos que hacen posible que el propio arte sea capaz de expandirse y manifestarse sin la necesidad de trabajar bajo los esquemas de

---

<sup>73</sup> Seth Siegelaub en OBRIST, H. U. 2008. *Breve Historia del comisariado*. Madrid: Exit.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

categorización hegemónicas heredados de la tradición. Paradójicamente, es a través de la *desmaterialización* y de la expansión hacia canales de experimentación y distribución alternos que se establece una nueva relación con el objeto y con la exposición como una entidad que deja de necesitar la dependencia de un perímetro material establecido.

Una distribución que se convierte en una forma asequible – en la mayoría de los casos – y super-reproducible de producción. Como ya apuntaba Graham con los libros de artista, cuya existencia se manifiesta en tantos espacios como reproducciones haya de ellos. Realizando, en palabras de Rocío Ipiña, *un proyecto de democratización del arte de forma más real y eficaz que cualquier otra acción llevada a cabo por las instituciones o por los propios artistas en una operación que dota a estas obras repetidas de aura a pesar de, o más bien gracias a, su reproductibilidad*.<sup>75</sup> Así, como entiende Ipiña, el factor re-producible de las publicaciones artísticas no consiste en realizar copias o sucedáneos, sino que hace de ellos elementos singulares, y es precisamente esa capacidad de *repetición* la que convierte estas obras en objetos únicos pero accesibles a un mayor número de personas, que al poseerlas como *originales* – ya que efectivamente han sido creadas por el propio artista –, mantienen su condición *aurática* en cuanto a un arte que cuenta con un carácter original y único.

Una condición que presenta una dualidad que se amplía, que abandona los circuitos oficiales establecidos, para pasar a formar parte de una dimensión en la que el arte encuentra y se apropia de una nueva magnitud, *en y desde* la que es posible instalarse, en su propio espacio de acción.

---

<sup>75</sup> Rocío Ipiña. 2008. “Calendario de producción”. En *Hojeando... Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España*. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. p.33 [en línea] [Consulta: 17 de julio de 2018] Disponible en: <https://www.accioncultural.es/es/publicaciones/hojeando>

Y ese experimentar trata del libre juego de mis facultades,  
de la imaginación y el entendimiento, con la ocasión que  
me presenta aquello que tengo ante mí.

Libre juego que  
cesará en cuanto me separe de ello<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> Aurora Fernández Polanco.. *Formas de mirar en el arte actual*. Madrid: Edilupa Ediciones. p.22.

#### 4. Epílogo/Conclusiones.

Las características y repercusiones que tuvieron, en el mundo del arte, los *relatos de la post-modernidad* implican la emergencia de unas prácticas artísticas y *curatoriales* que produjeron una evolución en los lenguajes en la medida en la que el discurso dejó de ser lineal y los papeles que se habían estado interpretando desde los agentes de producción fueron re-definidos y re-configurados radicalmente, proponiendo los movimientos que encaminaron la primera oleada de la *crítica institucional*<sup>77</sup>.

El paradigma de la representación artística no ha dejado de desplazarse hacia un desglose infinito de distorsiones. Un discurso desmantelado que se bifurca – y se bifurca a su vez – en una multiplicidad de verdades relativas a un contexto que se traslada, en este relato concreto, desde la *agencia* del objeto al espacio y, posteriormente, a otros formatos. Una entidad que se configura en este caso subvirtiendo los esquemas de la representación a través del arte conceptual, los libros o las fotocopias. Dando la posibilidad de dar otro valor, que ya no es puramente *material*.

Una *de-construcción* que tiene que ver con una manera de entender la línea divisoria del arte – o no arte – en todas sus formas y medios posibles. Que en este caso desemboca en el territorio de lo editorial, pero que generó otras muchas derivas en la que la manera tradicional de comprender la actividad artística se acaba amplificando hacia una diversidad de formatos que desde entonces, comprenden una infinidad de modalidades y configuraciones en las que manifestarse: texto, sonido, video, instalación, acciones, documentos, encuentros, danza, teatro, pensamientos, conexiones, formas de enseñanza, acciones, (des)composiciones, visibilidades, subversiones y/o cualquier otra actividad que sea capaz de generar un *consenso* compartido.

El hecho de fijar un marco teórico para este proyecto en este preciso momento *histórico-artístico*, actúa como un *recorrido* en el que se sitúan los hechos, explicando los componentes de este ejercicio a través del estudio de caso de un momento determinado, realizando una construcción correlativa de lo que ocurrió y lo que hizo que

---

<sup>77</sup> Andrea Fraser desarrolla el concepto en el artículo *From the critique of institutions to an institutions Critique*, publicado en 2005 en la revista *Artforum*. El concepto alude al modo en el que los agentes de producción artística establecen un discurso analítico en torno a la Institución.

ocurriera la *de-construcción* de la que parte. Y aunque se es consciente de que se trata de un momento que deriva en múltiples e infinitas formas posibles de ejecuciones, este trabajo ha encontrado, en este periodo concreto, las claves para ubicar con exactitud las diferentes concepciones que le interesan en este marco. Que habla de la *desmaterialización* para pensar desde *un hacer* – en el no-objeto – y en el proceso; de Szeemann y Lippard para ver cómo la exposición se transforma en una *obra* – y de cómo el concepto de comisario se amplía para trabajar junto a los artistas codo a codo –. Del *white cube* para ejemplificar cómo la obra se escapa del espacio y al mismo tiempo el espacio se configura junto a la obra como una sola entidad. De un segundo momento en el que esta confluencia encuentra, al igual que este proyecto, el libro/catálogo para construir su propio espacio de actuación equidistante. De cómo el catálogo construye su historia paralela, de la creación a través del libro, de O'Doherty desembarazándose de la autoría, de la exposición en forma de caja y de libro – fotocopiado –, de la reproducción a favor o en contra, de la dicotomía de crear algo múltiple – y reproducible – o único y genuino, o de la unión de ambas nociones en este proyecto.

El *libro* que se convierte en una forma de arte desarrollada desde que en la segunda mitad del siglo pasado apareciera como un componente más de las prácticas artísticas, a las que ha acompañado desde entonces. Un campo de intersección que fluctúa en una zona de actividad y no como una categoría. Un formato, como lo describe Joanne Ducker, comprometido con el arte del siglo XX que ha servido para expresar aspectos del arte convencional que no pudieron encontrar expresión en otros medios<sup>78</sup>. Una forma *intermedia*<sup>79</sup> con la que los artistas se han comprometido en una relación y búsqueda que interroga el propio medio como un espacio de arte.

Este ejercicio se ha compuesto y propuesto como una de las respuestas que podríamos haber dado al interrogante planteado al inicio del recorrido. La respuesta contemporánea y subjetiva que estas 5 personas han elaborado a través de las premisas de las que se partía.

---

<sup>78</sup> Véase: Joanne Ducker. 1995. *The century of the artist book*. Nueva York: Granary Books.

<sup>79</sup> Véase: Higgins. op. cit.



De lo que hemos entendido desde nuestra circunstancia de cómo podíamos elaborar un ejercicio de *reflexión artística*. Un desenlace que habla del momento en el que se desarrolla, así como de la experiencia que acumula en el hacerse, siendo *Fórmula Áur[e]* a el estado actual de este *proceso* de estudio.

Una investigación abordada como un compendio de conclusiones que se obtienen desde la teoría y la práctica, en la que creación y pensamiento van de la mano del mismo modo que acción y reflexión están inextricablemente unidos en la creación artística<sup>80</sup>. Dando como resultado una *obra* que es un instrumento en la investigación y en la que el objeto y el medio de estudio conforman un mismo proceso. Una obra que no es el producto final del *pensamiento del artista*, sino una *detención temporal de un interminable proceso de pensamiento*<sup>81</sup>.

Una pregunta re-planteada que intentaba cambiar la manera en la que estos artistas confrontaban su práctica y que, en consecuencia, ha variado la resolución de sus proposiciones haciendo que se llegara hasta unas conclusiones diversas. Conformando puntos de confluencia que cuestionan la materialidad en la que se han construido pero que han encontrado su manera singular de formalizarse. La reflexión de Elandorphium sobre del lapso temporal que comprende su identidad volcado en un soporte o la negación de este mismo soporte por parte de Karent Justiniano, cuestionando la construcción de los momentos de su experiencia. Álvaro Porras buscando en el *ínterin* de la *agencia* trasladada hacia otros soportes o el soporte que recoge los momentos espacio-intersticiales que Iria Gámez se replantea en su práctica. Las casualidades plásticas que hicieron que Francisco Mayor encontrara los momentos de plasticidad fortuitos en su pintura y trabajara con ellos, convirtiendo el procedimiento más *incuestionable* en un ejercicio procesual. Sobre la identidad de un *proceso* que se refleja en esta pluralidad de resultados de una obra, sobre la forma en la que se construye y la manera en la que se proyecta. De una exposición que no ocurre en el espacio físico de una sala expositiva, sino a través de 15 tomos de una edición impresa. Queriendo ser un ejercicio de comprensión, en el modo en el que subvirtiendo ciertos roles y procesos intenta comprender también la propia subjetividad y el propio lugar desde el que una se sitúa.

---

<sup>80</sup> Janneke Wesseling. 2011. *See it again. Say it again. The Artist as Researcher*. Ámsterdam: Valiz. p.2.

<sup>81</sup> Wesseling. op. cit. p. 12.

En el mientras han ocurrido muchas cosas. Las visitas al taller de *Fran*, los cafés con *Iria*, la sesión de fotos con *Elan*, recordar historias con *Karent*, compartir inquietudes con *Álvaro*, las llamadas por Skype, los encuentros, las confidencias, las reflexiones, las conexiones y las conversaciones infinitas. Entender otros procesos y otros *haceres*, posicionarme desde el exterior e intentar comprender cada práctica. Ir viendo cómo se construía, el momento en el que me contaban lo que estaban haciendo o experimentando, reflexionar sobre qué conclusión habían tenido. Como llegar al final a decidir qué era lo que finalmente iba a aparecer en la página impresa. El cómo llegamos a la conclusión de que el proceso es un lapso de tiempo congelado y cómo se estableció el consenso de materializarlo a través de una matriz que contiene pequeñas variantes.

Esta *exposición en forma de libro* ha sido uno de los posibles resultados de este – pequeño – ejercicio de reflexión. Una introspección de la *subjetividad artística* que no acaba de definirse del todo, pero en la que la experiencia latente que existe y que no es tan sencilla de reflejar, es el resultado más evidente que queda.



## 5. Post-scriptum. *Relatos menores*.

Las tres características de las producciones menores son la desterritorialización del medio, la articulación de lo individual en lo inmediato-político y el agencia-miento colectivo de enunciación. Lo que equivale a decir que “menor” no califica ya a ciertas producciones sino las condiciones revolucionarias de cualquier producción en el seno de la llamada mayor (o establecida). Producir como un perro que escarba su propio hoyo, una rata que hace su madriguera. [...] Lo único que permite definir la producción popular, la producción marginal, etcétera, es la posibilidad de instaurar desde dentro un ejercicio menor de un medio incluso mayor. Solo a este precio es como la producción se vuelve verdaderamente máquina colectiva de expresión y adquiere la aptitud para tratar, para arrastrar los contenidos<sup>82</sup>.

Actuar como un verbo y no como un sustantivo. Frente a la producción cerrada, multitud de procesos. Un intercambio de conocimiento donde diferentes realidades se materializan. Una búsqueda que se realiza en los pliegues a través del hacer, como una maniobra de producción que se *resiste*.

Proponer una estrategia alternativa a través de la cual intentar plantear rumbos diversos y múltiples, o al menos, aquellos a los que estamos acostumbradas. Producir relaciones entre lo existente, re-significar los contenidos. Por eso el proceso es el mecanismo fundamental del cual generar nuevas acciones, argumentos y producciones – menores –. Una construcción *precaria* donde la presencia material es un resultado, una secuela de la experiencia que toma una conciencia material. El desenlace final de cada construcción jamás estará al completo y si alguna vez lo está, perderá su sentido, en cuanto a que pasará a formar parte de la turbamulta que habitamos y dejará de *resistirse*.

---

<sup>82</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari (1990). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era. p.31.

## 6. Bibliografía.

AUSLANDER, P. 2006. "The Performativity of Performance Documentation", PAJ: A Journal of Performance and Art [en línea], vol. 28, pp 1-10, [Consulta: 17 de julio de 2018]. Disponible en: <https://www.mitpressjournals.org/doi/10.1162/pajj.2006.28.3.1>

AUSTIN, J.L. 1962. *Como hacer las cosas con palabras*. [En línea]. [Consulta 22 de julio de 2018] Disponible en: [http://revistaliterariakatharsis.org/Como\\_hacer\\_cosas\\_con\\_palabras.pdf](http://revistaliterariakatharsis.org/Como_hacer_cosas_con_palabras.pdf)

BAL, M. 2009. *Conceptos viajeros en las Humanidades: una guía de viaje*. Murcia: Ad Litteram.

BENJAMIN, W. 2015. *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. [en línea] [ Consulta: 10 de junio de 2018] Disponible en: [https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-06-Textos%20Pardo\\_Benjamin\\_La%20obra%20de%20arte.pdf](https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-06-Textos%20Pardo_Benjamin_La%20obra%20de%20arte.pdf)

CALDERONI, I. 2007. "Creating Shows: Some notes on exhibition aesthetics at the end of the sixties", en Paul O'Neill (ed.), *Curating subjects*, London: Open Ed, pp 63-67

CAUSEY, M.; MEEHAN, E.; O'DWYER, N. (Eds.). 2005. *The Performing Subject in the Space of Technology*. Londres: Palgrave.

CHANDLER, John y LLIPARD, Lucy. 1968. *La desmaterialización del arte*. [En línea]. [Consulta 18 de julio de 2018] Disponible en: [https://monoskop.org/images/6/6f/Lippard\\_Lucy\\_R\\_Chandler\\_John\\_1968\\_2011\\_La\\_de smaterializacion\\_del\\_arte\\_ES.pdf](https://monoskop.org/images/6/6f/Lippard_Lucy_R_Chandler_John_1968_2011_La_de_smaterializacion_del_arte_ES.pdf)

COTTER, L. 2014. "Between the White Cube and the White Box: Brian O'Doherty's *Aspen 5+6*, An Early Exposition.". En M. SCHWAB Y H. BORGDORFF (eds.). *The Exposition of Artistic Research Publishing Art in Academia*. Ámsterdam: Leiden University Press, pp 220 – 236.

DE CERTEAU, M. 2001. *La invención de lo cotidiano*. México: Iberoamericana.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. (1990). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.

DICKIE, G. 1997. “La teoría institucional del arte”, en George Dickie, *Introduction to Aesthetic, An Analytic Approach*. [en línea]. [Consulta: 20 de junio de 2018] Disponible en: <http://files.josegcardoso.webnode.es/200000792-a72cea8279/GeorgeDickie-Teoria-institucional-del-arte.pdf>

DUCHLOH, B. 1990. “Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, *October*. [en línea], #55. [Consulta: 14 de agosto de 2018]. Disponible en: [https://www.corner-college.com/udb/cproIhsEiyBuchloh\\_-\\_Conceptual\\_Art.pdf](https://www.corner-college.com/udb/cproIhsEiyBuchloh_-_Conceptual_Art.pdf) ]

DRUCKER, J. 1995. *The century of the artist book*. Nueva York: Granary Books.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, O. 2012. “El fin del cubo blanco. Releyendo a Bryan O'Doherty”. *HUM-736. Papeles de Cultura Contemporánea* [en línea], #15, pp 68-80, [Consulta: 24 de junio de 2018]. Disponible en: [https://www.ugr.es/~hum736/revista%20electronica/numero15/rev\\_15\\_gris.pdf](https://www.ugr.es/~hum736/revista%20electronica/numero15/rev_15_gris.pdf)

FERNÁNDEZ LÓPEZ, O. 2018. *No se escribe luminosamente sobre un campo oscuro*. Granada: Centro José Guerrero.

FERNÁNDEZ POLANCO, A. 2004. *Formas de mirar en el arte actual*. Madrid: Edilupa Ediciones.

FERNÁNDEZ POLANCO, A. et al. 2001. *La distancia y la Huella. Para una antropología de la mirada*. Cuenca: Diputación provincial de Cuenca.

FERNÁNDEZ POLANCO, A. et al. 2007. *Cuerpo y mirada, huellas del s.XX*. Madrid:

MNCARS.

FONTDEVILLA, O. 2018. *El arte de la Mediación*. Bilbao: Paper.

FRASER, A. 2005. "From the critique of institutions to an institutions Critique".

*Artforum* [en línea], Vol. 44, #1, pp. 278-286. [Consulta: 18 de julio de 2018].

Disponible en: <https://www.artforum.com/print/200507/from-the-critique-of-institutions-to-an-institution-of-critique-9407>

GELL, A. 1998. *Art and Agency. An antropological theory*. Nueva York: Oxford University Press.

GRAHAM , D. 1995 "Mis obras para páginas de revista (una historia del arte conceptual).", *Acción paralela: ensayos teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo*, [en línea], #1. [Consulta: 24 de junio de 2018]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/revista/4457/A/1995>

HEIDEGGER, M. 2009. *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder

HEINICH, N. 2014 *El paradigma del arte contemporáneo : estructuras de una revolución artística* . Casimiro: Madrid.

HIGGINS, D. "Intermedia", *Something Else Newsletter* 1, [en línea], #1, [Consulta: 18 de julio de 2018]. Disponible en: [http://www.ubu.com/papers/higgins\\_intermedia.html](http://www.ubu.com/papers/higgins_intermedia.html)

IPIÑA, R. 2008. "Calendario de producción". En *Hojeando... Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España*. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. p.33 [en línea] [Consulta: 17 de julio de 2018] Disponible en: <https://www.accioncultural.es/es/publicaciones/hojeando>

KIPPENBERGUER, M. 1994. *MOMAS. Museum of Modern Art Syros*. Cologne: Lukas Baumewerd.

LIPPARD, L.R. 2004. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972*. Madrid: Akal.

MALLARMÉ, S. 2002. *Fragmentos sobre el libro*. Valencia: Colección de Arquitectura.

MARLAUX, A. 2017. *El Museo Imaginario*. Madrid: Cátedra.

MESQUITA I, 2006. “Cartografías”, en *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*. K. Power. Lanzarote: Fundación César Manrique.

MUNTADAS, A. 2013. *La metodología del progetto*. [ en línea ] [Consulta: 16 de junio de 2018]. Disponible en: <http://www.monoseditions.com/monos4/>

O'DOHERTY, B. 2012. *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*. Milán: Johan & Levi Editore.

OBRIST, H. U. 2008. *Breve Historia del comisariado*. Madrid: Exit.

RANCIÈRE, J. 2000. *La división de lo sensible. Estética y política*. [en línea] [Consulta: 18 de mayo de 2018] Disponible en: <https://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-ranciere-la-division-de-lo-sensible1.pdf>

ROLNIK S, 2006. “Cartografía sentimental”, en *Cartografia sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo*. Brasil: Sulina.

SIEGUELAUB, S. 1969. *The Xerox Box*. [En línea]. [Consulta: 24 de enero de 2018] Disponible en: <http://www.primaryinformation.org/product/siegelaub-carl-andre-robert-barry-douglas-huebler-joseph-kosuth-sol-lewitt-robert-morris-lawrence-weiner/>

STERNFELD, N.; ZIAJA, L. 2012 “What comes after the show? On post-representational curating”, *Oncurating*, Issue #14, pp. 21-24.



WESSELING, J, *et.al.*, 2011. *See it again. Say it again. The Artist as Researcher.*  
Ámsterdam: Valiz.



## ANEXO 01\_

Este anexo, incluido en el presente CD, se encuentra dividido en 5 carpetas que contienen los trabajos y resultados obtenidos de cada artista participante en el proyecto Fórmula Áur[e]a. En el título de cada documento se enuncia qué artista lo realiza, título de la intervención y técnica.

Su función es ilustrar y acompañar el escrito resultante del proyecto, por lo que reúne las imágenes de algunas de las páginas que conforman la exposición.

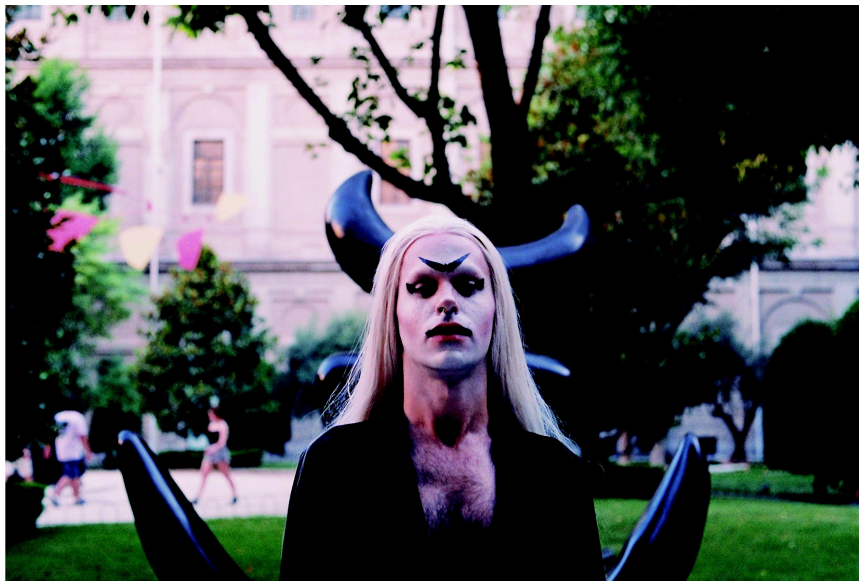
Es preciso señalar, que no se pretende adjuntar una copia digitalizada de las 15 tomos de la publicación, ya que ésta, solo puede adquirir forma física y ser transitada a través del papel que la compone.

Elandorphium.

*En préstamo temporal.* Fotografía analógica, tirada única.



















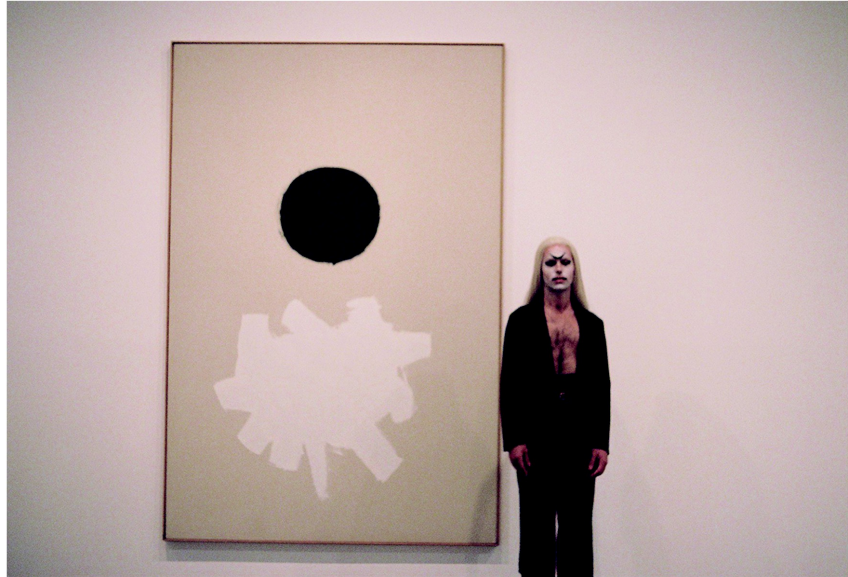




















Álvaro Porras.

*Quiero conocer mejor a Dios.* Gofrado de oro sobre piel.







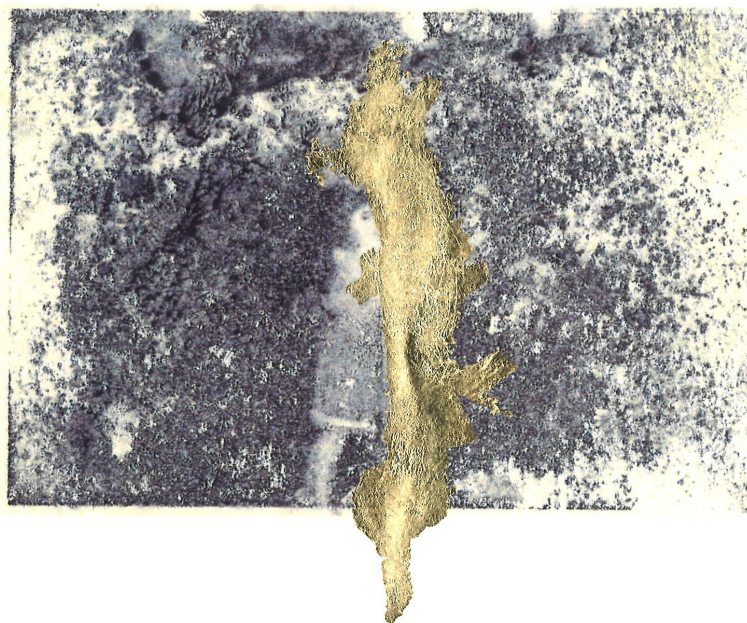




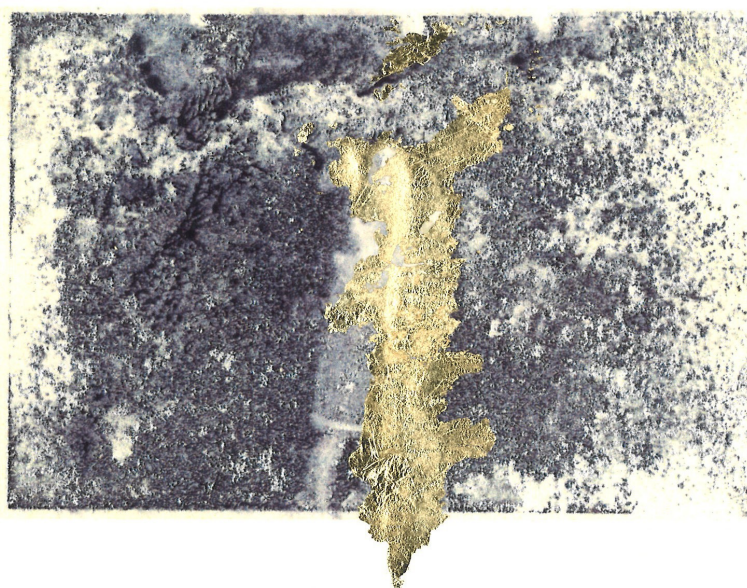
Karent Justiniano

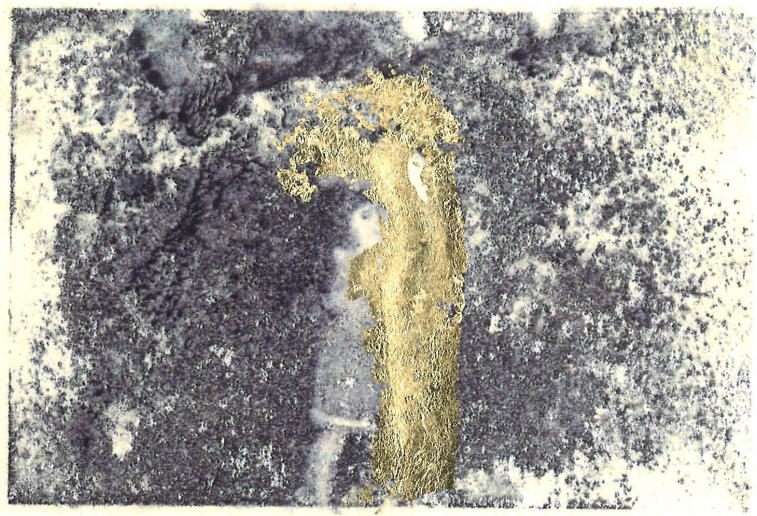
*Sin título* de la serie *Golden*. Transfer impreso y pan de oro sobre papel.









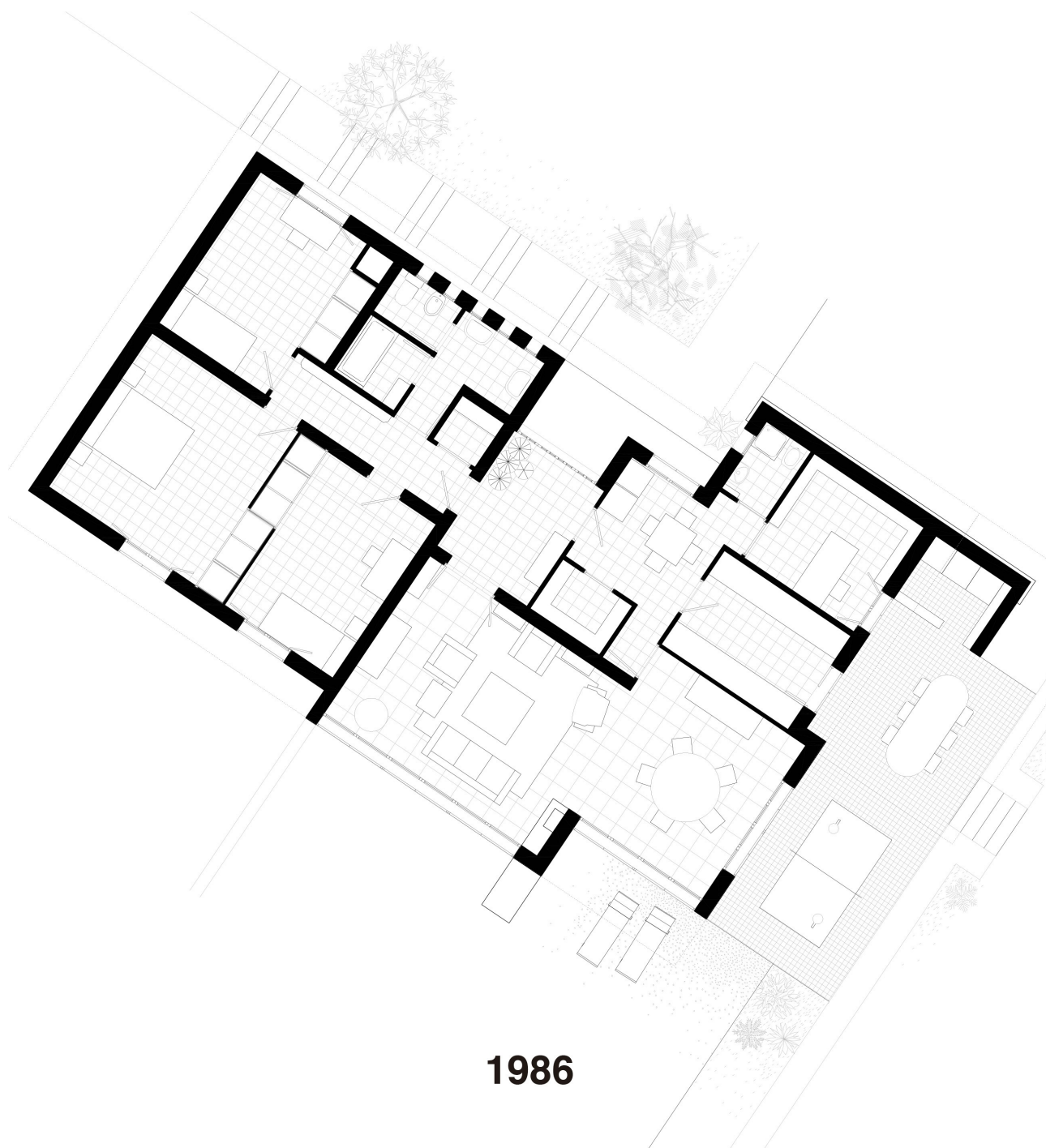






Iria Gámez

*Dibujos. Habitáculo sobre papel.*



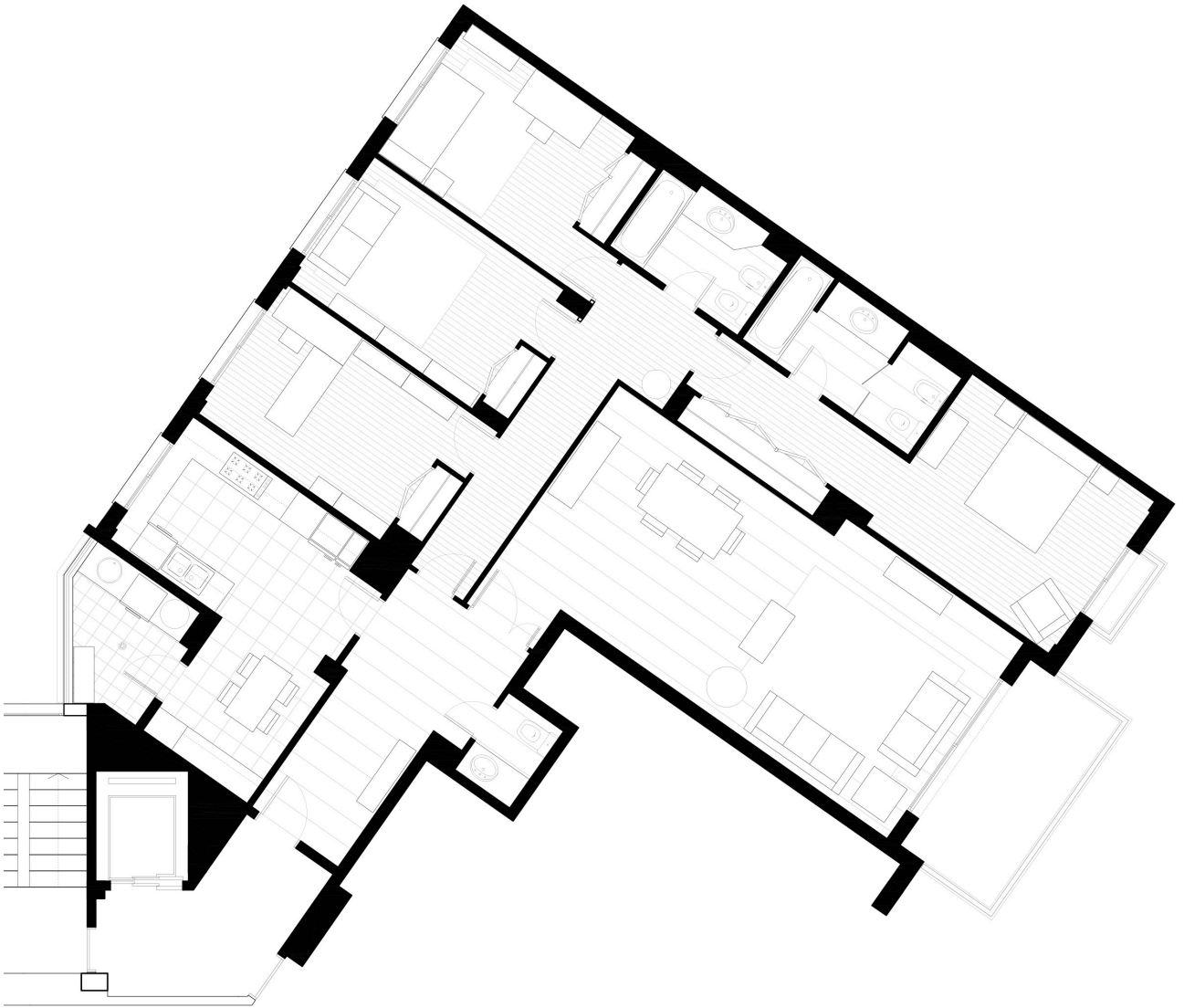
1986

**dibujo nº 604 / serie 00**

éste es mi hábitat de ingravidez natural

por eso me he quitado toda la ropa, adoro estar en igualdad de condiciones con la naturaleza

me paseo sumergida en la cota -2, -5 y -8, me paseo durante horas sin tocar de pies a tierra, y esto siempre me provoca pensar. Llevo tantas horas sumergida que las estrellas rojas del fondo del mar han ido desapareciendo, y al tumbarme sobre la línea que separa el mar de la oscuridad, veo cómo empiezan a brillar en el techo de la noche

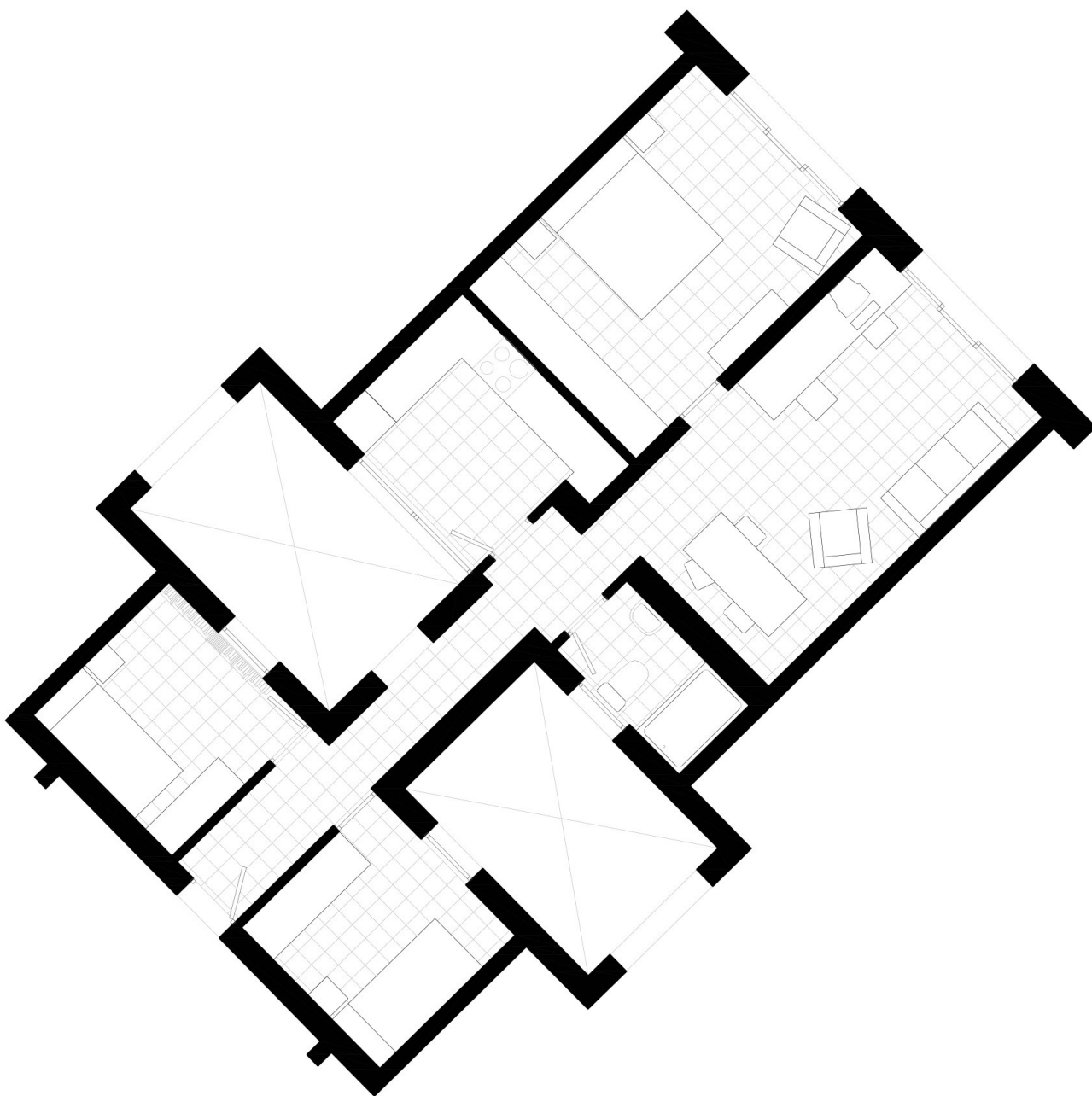


2000



**dibujo nº 1210 / serie 00**

- un vaso de leche
- una pastilla de Rohypnol
- 34 pasos



**2005**

**dibujo nº 1230 / serie 05**

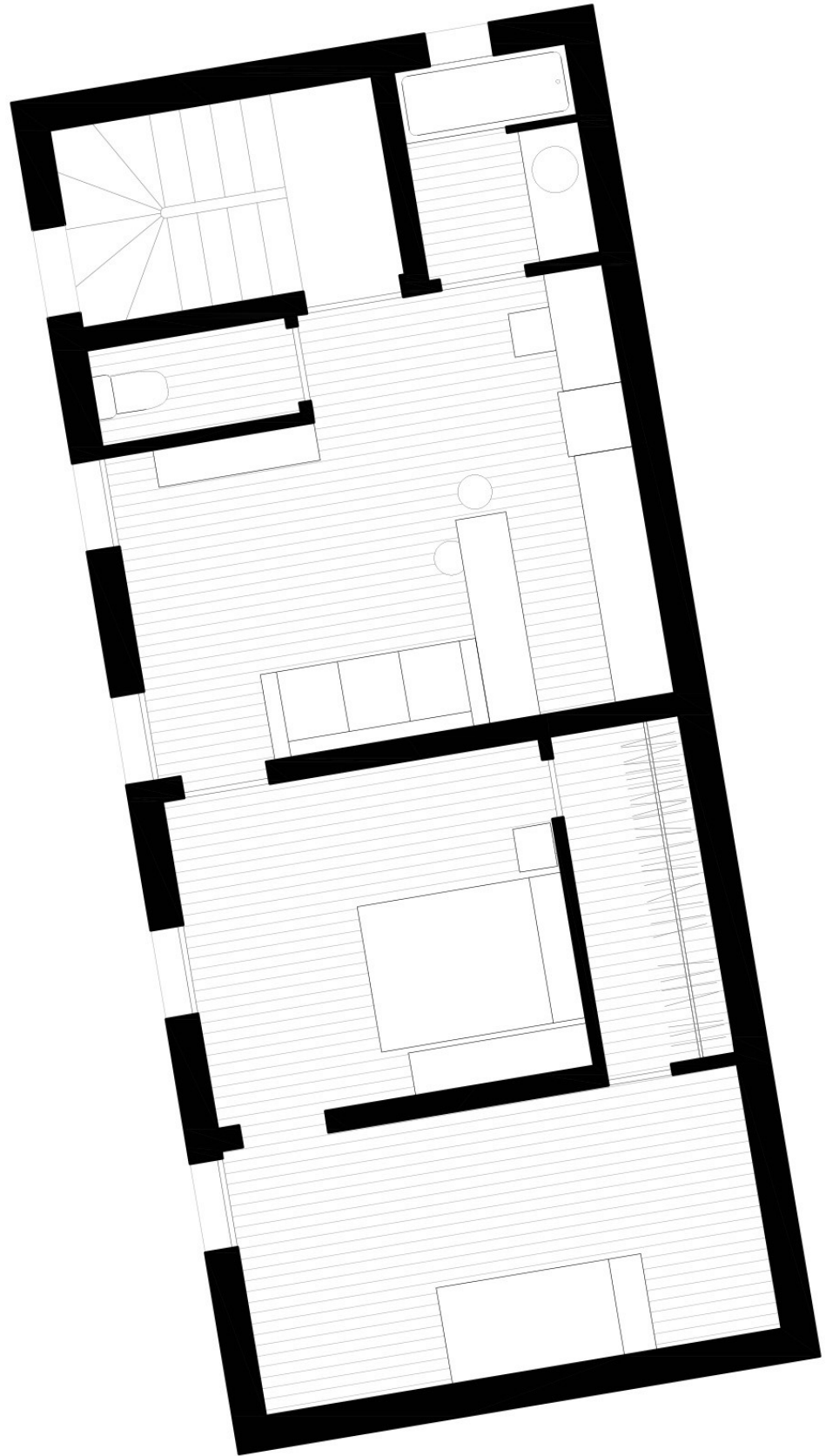
el techo de la terminal es falso y no veo paredes en las que poderme apoyar. Solo techo, infinito y falso. Supongo que lo encargaron blanco, pero ahora es gris, amarillo y está desenfocado. Oculta un entramado de códigos y posibilidades que son inaccesibles para las que solo usamos la terminal para poder volar. La cara de mi acompañante está más cerca que el techo, noto que me mira preocupado, pero es solo una impresión, él también está desenfocado

algo tiene que pasar cuando todo ha terminado

todo ha terminado cuando me han retirado el billete de vuelta a Shanghai, por un problema con el pasaporte de mi acompañante, un pasaporte con una nota a mano: expulsión de la India, después de cuarenta días, proyectados a la eternidad, en la cárcel de Leh, pero eso es otra historia y mis dedos siguen huérfanos de la cartulina marrón que me han arrancado con mi asiento en ventanilla

es el penúltimo día del año. He superado el límite de la tarjeta de crédito [fin de mes] y no puedo comprar otro billete. En nuestros bolsillos hay dos dólares y veinte quais en efectivo, insuficiente para emprender un plan be. No tengo teléfono y él se he dejado la batería del ordenador en Hollywood Road, en el centro de Hong Kong. Hasta aquí no es tan grave, puedo sobrevivir hasta enero y comprar otro billete. Ojalá solo fuera eso. Lo muy grave es que en dos horas, y después de un viaje largo, mi madre [única] aterrizará en Shanghai. Con los hijos fuera y experimentando el abismo del divorcio, me pareció apropiado invitarla a pasar fin de año en China, conmigo, y ahora yo no puedo llegar a China. Y China hace tiempo que ha dejado de parecerme simpática. Y mi madre no sabe nada de China, y China es un país duro para alguien que ni habla chino ni sabe expresarse en inglés. Con más de sesenta años, veo a mi madre sola entre millones y millones de caracteres amarillos

han cerrado el puesto de facturación sin ceder en nuestra negociación. Han llegado y se han ido los últimos pasajeros, he mendigado durante más de una hora y, sin embargo, no recuerdo ni un solo movimiento en las máscaras de esas personas, valga la redundancia. Había una alfombra roja, de esas que ponen en los palacios. La recuerdo bajo mis pies y, ahora que sé que me he desmayado, la encuentro bajo mis manos. Noto mi vestido, recuerdo que también es rojo y me emociona pensar que, con este camuflaje, yo también he abandonado el salón y he desaparecido de Hong Kong



**2010 / 6**

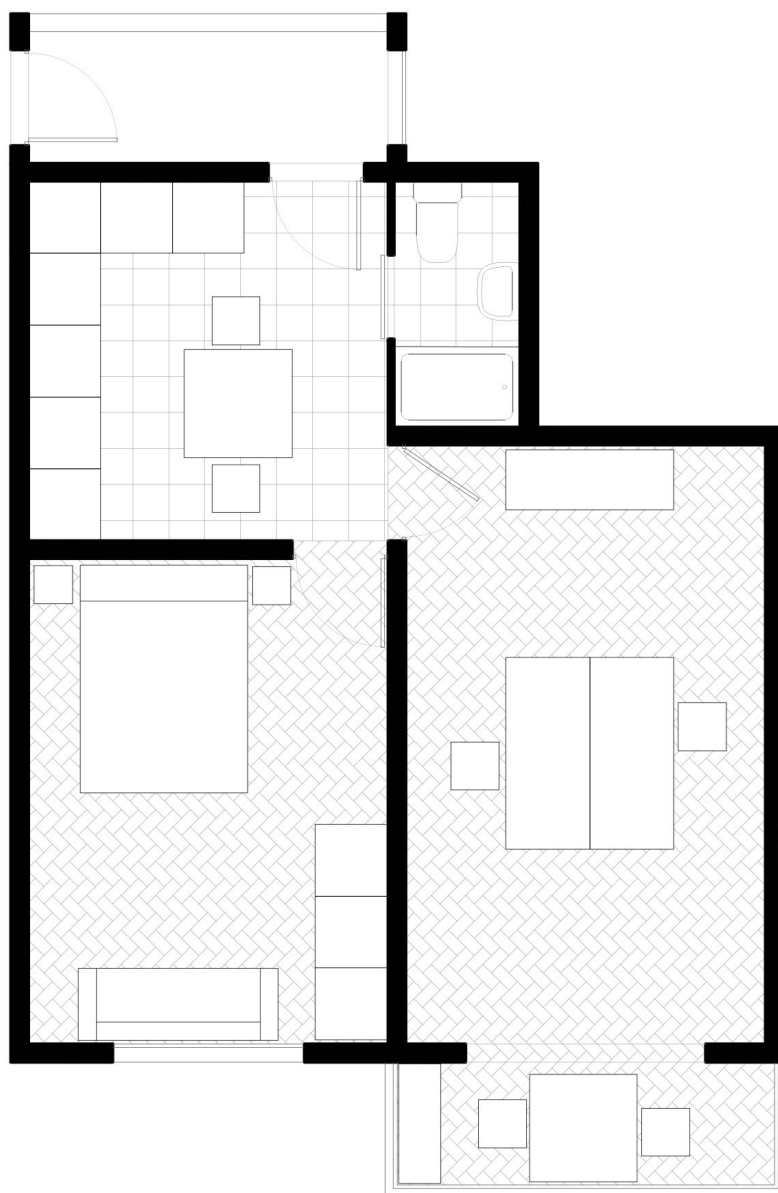
**dibujo n° 809 / serie 07**

necesito pensar que la selva es como el fondo del mar y que este camino marrón es una orilla muy larga sobre la que estoy a salvo

llevo dos minutos sentada al borde de esta línea de marrón, al borde de la selva, son dos minutos que me han deshauciado de mi yo investigador para convertirme en mi yo enfermo. El paisaje ya no es aquella visión lateral que jugaba con el sol y la sombra a ambos lados de la moto; sino una sucesión de volúmenes, monstruos y profundidades que sobrepasa mi campo de visión; de esta selva que, mucho me temo, no tiene salida de emergencia

estoy en la primera fila del teatro más grande y salvaje que he conocido en mi vida; y el camino marrón es el pasillo que me separa del gran escenario. Detrás de mí, la mano humana se manifiesta en forma de campos de arroz, pelados; una extensión que de momento no tiene límites y, a modo de ondas sobre la tierra, hace eco de este borde en el que estoy sentada. Filas de asientos que podrían acoger a más de millón y medio de espectadores. Miro a mi alrededor, me resulta inquietante ser la única observadora de esta selva imparable, impaciente e inquietantemente silenciosa

clavo la mirada al frente y me concentro en el primer plano de palmeras; ya no escucho cómo se aleja Bastian; pero dentro de mí todavía se desintegra el ruido retumbante del ciclomotor, en una promesa que me mantiene cuerda... Después de trece días inmersa en esta selva, ahora, sola, la siento por primera vez. Esta novedad me genera curiosidad; no hay voces de otro ser, no hay motores. Ni siquiera la velocidad moviendo el aire. El viento está quieto y oigo una ausencia muy aproximada al delirio



2010 / 9

**dibujo nº 917 / serie 10**

estoy sola, brindando con el cristal de la ventana del bar más alto del mundo

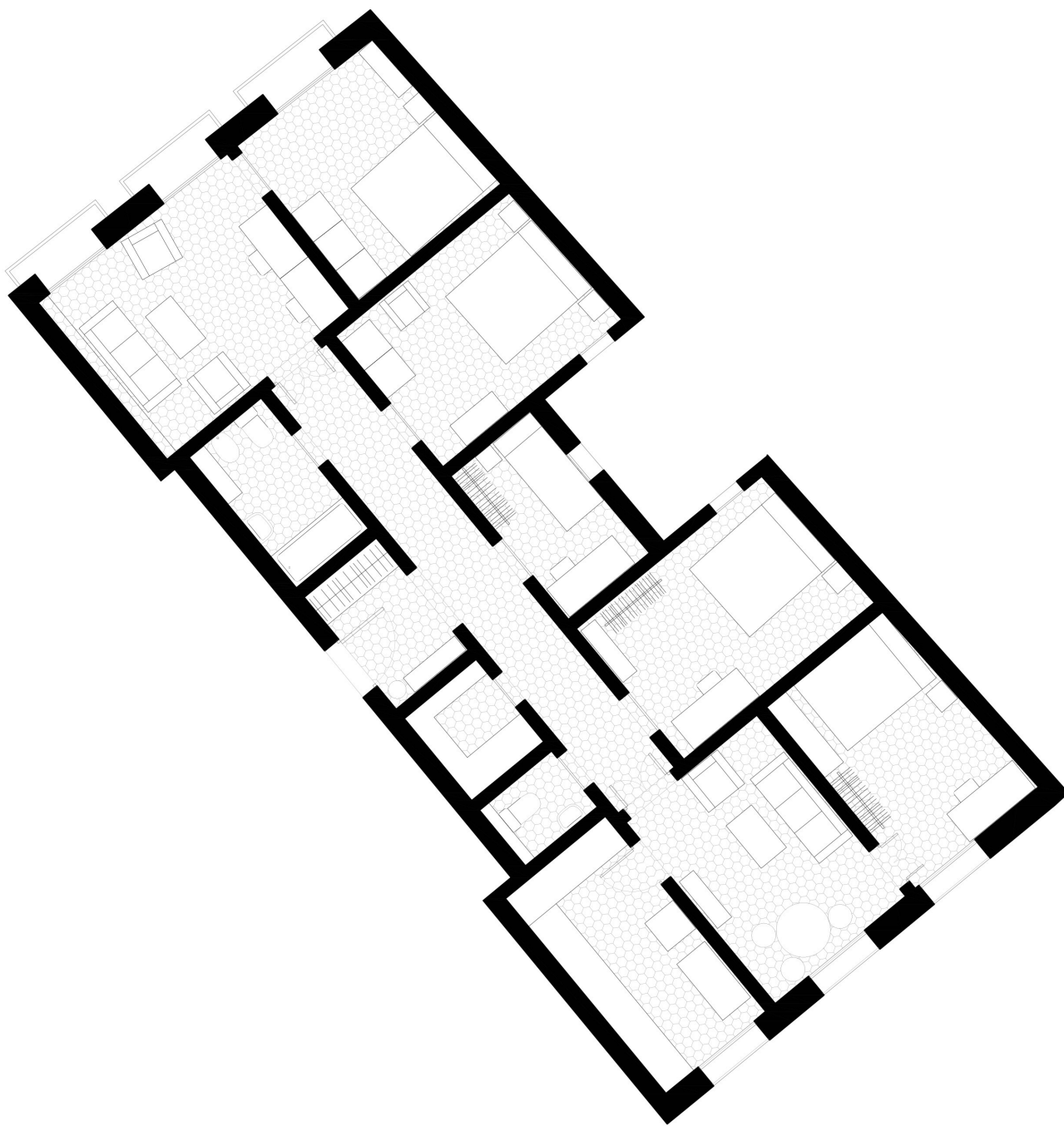
brindo con un gintonic : cincuenta mililitros de Hendrix inyectados en ciento cincuenta de tónica, tres láminas traslúcidas de pepino y dos hielos en un vaso de borde fino. Es el bar más alto del mundo respecto a la calle, que se encuentra, aproximadamente 423,84 metros más abajo. 423,72 metros si me quito los tacones

música e iluminación suave en un salón difuminado con discreción. Cada vez que pido una copa me atiende el mismo camarero

hace veinte años, en lugar de cimientos y ascensores al cielo, toda esta región de tierra inundable adyacente al río Huangpu estaba colonizada por agricultores y casas de apero. No ha quedado ni un solo vestigio. Nada aquí verifica el pasado, sino un futuro cada vez más presente. En lugar de hoces y palas, ahora hay cartas satinadas en inglés, seis páginas cosidas a mano dedicadas a combinados alcohólicos, y una población financiera de más de cinco millones de habitantes

la vista desde el cristal, que va de suelo a techo, pretende mostrar una fiel reproducción de la maqueta, de más de cien metros cuadrados, que el Centro de Exposiciones de Urbanismo de Shanghai dedica a su ciudad. Sin embargo, me temo que esta ventana sufre un retraso importante, en la maqueta se visualizan proyectos que serán construidos en los próximos seis años y, para entonces, éste ya no será el bar más alto del mundo





2011

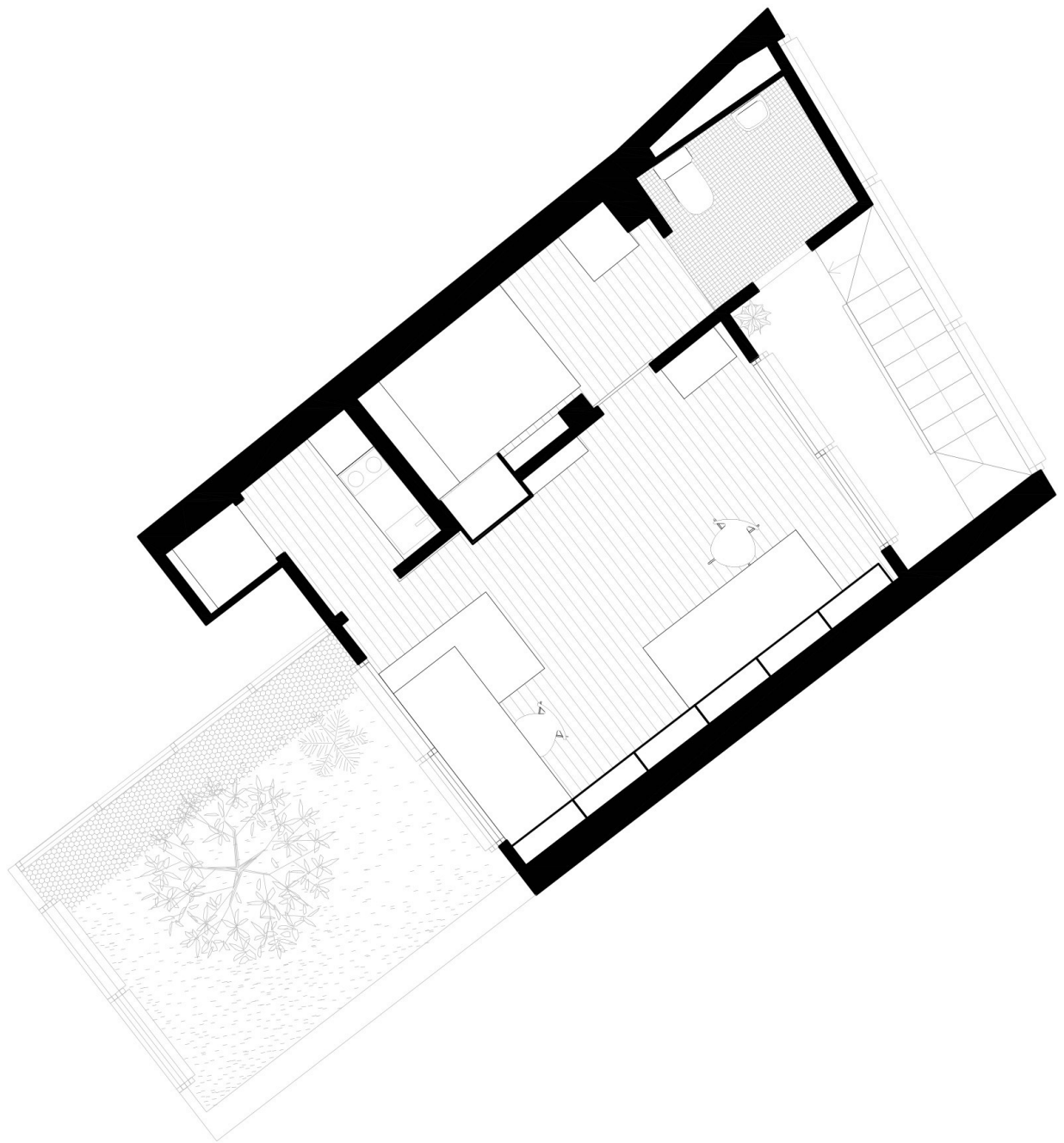


## **dibujo nº 112 / serie 11**

Ana Dolores, me confieso

han pasado quince años y sigo sin saber nada de ti. Quince años buscándote, ¿te das cuenta? En mi imaginario los detalles de tu rostro son píxeles en descomposición. Cuando fui a saludarte, me dijeron que te habías ido a Valencia, pero en Valencia tampoco estabas. Te traía un imán para la nevera, recuerdo de Pontevedra, lo compré un miércoles de resaca antes de que cerrara el quiosco. Este gesto, me doy cuenta ahora, formaba parte del equilibrio que tú has representado para mí y que yo te proporcionaba a ti. Este equilibrio se traducía en la forma de mirarnos la una a la otra, lo sé Ana Dolores, compensaba incluso lo impronunciable. Nuestras miradas se juntaban en el tiempo y en el espacio de la mente y de esta implosión sucedía una segregación de algo muy cercano a estar en paz. Sé que has pensado en mí durante todos estos años de la misma manera que sé que has evitado que te encontrase

yo tampoco te olvido, por eso te busco. A lo largo y ancho de estos quince años, te puedes figurar, las herramientas del imaginario llegan a niveles muy avanzados de concreción fundada en premisas mutantes que se visten de axiomas o, peor aún, de recuerdos líquidos. No quiero asustarte, la verdad es que hasta ahora no he compartido todo lo que yo sé con nadie. Te he protegido de la esfera pública, dentro de mí esto es otra historia. No te quiero destruir querida Ana Dolores. Solo quiero lanzar esta confesión, porque sé, que a través de ella, te voy a encontrar y entonces ya no te necesitaré más



**dibujo nº 823 / serie 12**

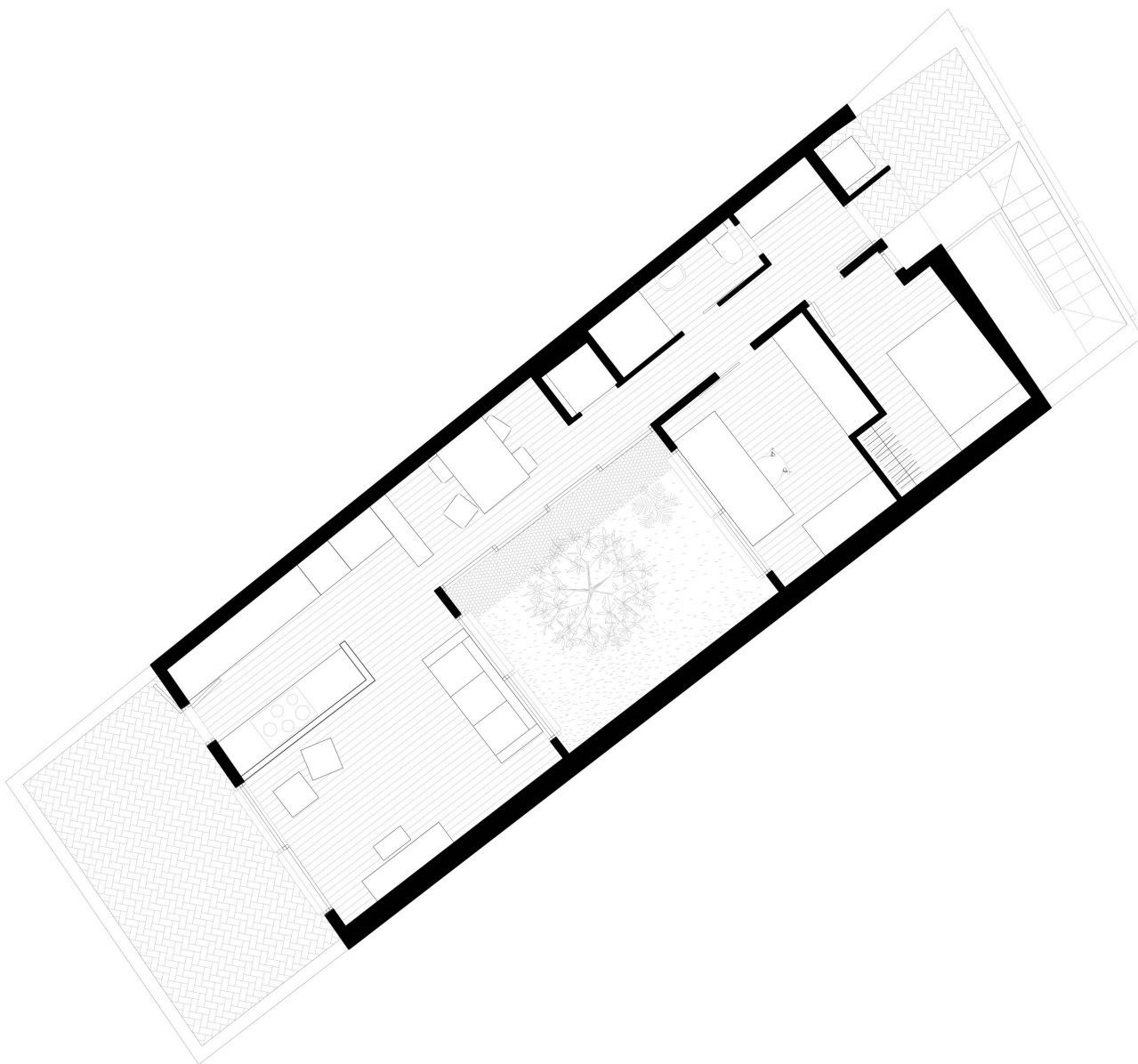
los margaritas son espejismos transparentes de borde anacarado; conos invertidos y elevados que ayer me sirvieron de transvase para vaciar las dos últimas botellas de tequila que quedaban en el bar, en dos días vendrán a reponerlas. Al mezclar el tequila con tabasco lo lógico sería pasar al segundo acto y, tras un lapso temporal, acabar en el dominio de la sala 2 del Tac de urgencias de la Quirón de Barcelona. Sin embargo, otra lógica muy distinta me sitúa en una cama que no conozco al lado de un cuerpo que no soy capaz de reconocer

me despierta un rayo de sol clavado sobre mis párpados cerrados; la misma ropa de ayer sigue cubriendo el total de mi cuerpo; apenas puedo enfocar el espacio; mi cabello cruje y ha cogido la forma de los vaivenes de la noche, de la mañana; una noche y una mañana que no puedo recordar. Dicen que si te frotas la cara al despertar aceleras el proceso entre lo onírico y lo real; pero, en lugar de rememorar lo de ayer, me doy cuenta de que mi ojo izquierdo está totalmente hinchado y casi no puedo abrirlo; mis manos están ensangrentadas

me duele y no alcanzo a saber si mucho o poco; me siento totalmente desconectada de mi cuerpo y, por consecuencia, de mi vida

necesito algún testigo que me explique qué hice ayer, quién soy en este preciso instante, porqué me sangra también el brazo derecho y si el cuerpo que yace a mi lado está vivo o es un cadáver parecido al mío

a través de la puerta oigo a alguien hablando ruso en un tono que evoca cordialidad; demasiada información por el momento, voy a seguir durmiendo; la fantasía del sueño me parece un lugar mucho más seguro y reconfortante que este confuso dolor de cabeza



2012 / 10

## dibujo nº 1204 / serie 12

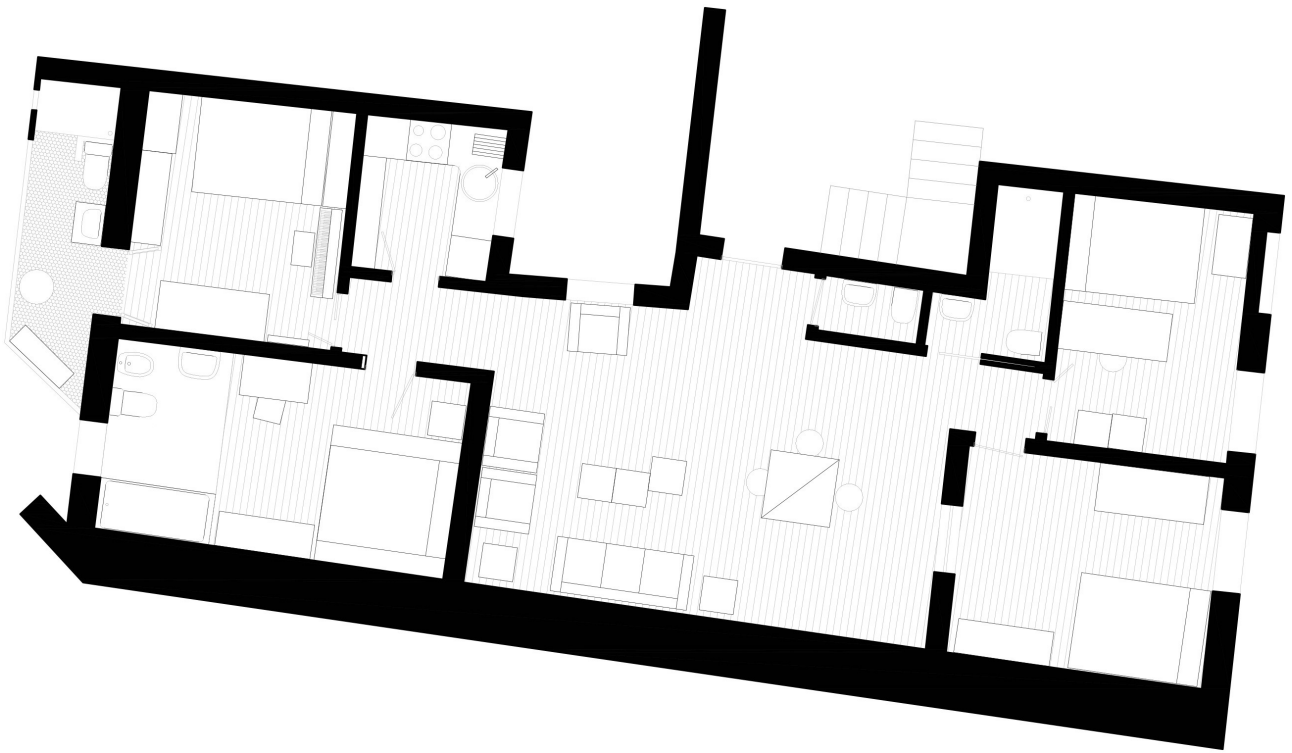
a Kazimir (cuadrado rojo y cuadrado negro)

yo soy lo-negro, pero hubo una época que yo era lo-negro-más-lo-rojo

ahora soy lo-negro; o simplemente lo negro. Ni siquiera sé el sentido que tiene colocar este guión para asociar lo inasociable. Y lo rojo está ahí, cerca, avivando una obsesión por lo imposible; pero ahora que soy solo lo negro la obsesión no cabe en mí. Soy lo negro, un cuerpo obediente que se ajusta a los límites de lo cotidiano, bien paralelo, más o menos distribuido con propiedad. Me situaría en el centro de mi propio escenario, pero para eso me falta lo rojo. No ser lo negro más lo rojo me aparta hacia una esquina, o la esquina, ¿qué más da? Si todas son iguales. ¿O no eran todas iguales? Lo rojo sabría decirme la diferencia entre cada esquina. Pero ahora ya es tarde y no me siento con fuerzas para divagar. Soy lo negro porque no puede haber nada más discreto y soso que lo negro; desaparezco de noche y de día me hundo en mi propio agujero, negro. Veo lo rojo cada vez más pequeño, intuyo que se está alejando de mí; su contorno pierde nitidez. Me atrapa el atrevimiento de lo rojo, siempre alterando las reglas del juego: siempre inclinado, cuando todo es recto; siempre recto, cuando todo se inclina. Cuánta provocación para un solo color. Lo rojo antes estaba mezclado con lo negro. Yo era esa mezcla. Cualquier ser humano debería ser esta mezcla, no de lo rojo y lo negro, sino de todos los colores posibles. Pero yo, que siempre he sido de decisiones contundentes y extremos arriesgados, me he sentido a gusto con la unión de lo recto y lo pasional. Siempre he pensado que era una mezcla salvaje, pero ahora ya no recuerdo ni siquiera qué significa salvaje. Soy lo negro, lo recto y lo ortogonal por definición. Es todo lo que me queda

hubo otra época, una en la que yo era lo rojo. Lo rojo gobernaba mi ánimo y la vida cotidiana era tremendamente estimulante. Iba a los mejores restaurantes y me dejaba invitar por todos mis amantes. Ellos me deseaban, ellos hacían que lo rojo saliera de los propios límites de mi lienzo. Era una dama. Lo rojo me hacía espectacular, conseguía lo que me proponía y siempre había alguien intentando reproducir mi sombra. Esa sombra, esta sombra. Una dama no debería tener sombra. O quizá yo, siendo lo rojo, no debería haberme olvidado de lo negro, o no debería haber arriesgado tanto. Me suponía sin límites. Y resulta que los tengo. Este lienzo es un límite y, ni yo siendo lo negro, ni lo rojo dejando de ser yo, nada puede salirse. Todo, absolutamente todo, está condenado a permanecer aquí dentro. Me pregunto, ahora que ni siquiera tengo licencia para hacerme preguntas, si éste es el final de mi vida o si simplemente me falta un espasmo de creatividad para pensar en otra. ¿Explorar posibilidades? Podría hacerlo, podría dejar de ser lo-negro. Incluso, podría dejar de intentar volver a lo-rojo. Podría desaparecer, convertirme en el color inexistente que provoca esta tensión entre lo-rojo y lo-negro. ¿Qué podría pasar?

me voy a lo-otro



2013



## **dibujo nº 414 / serie 13**

viernes, Barcelona, llueve y es otoño

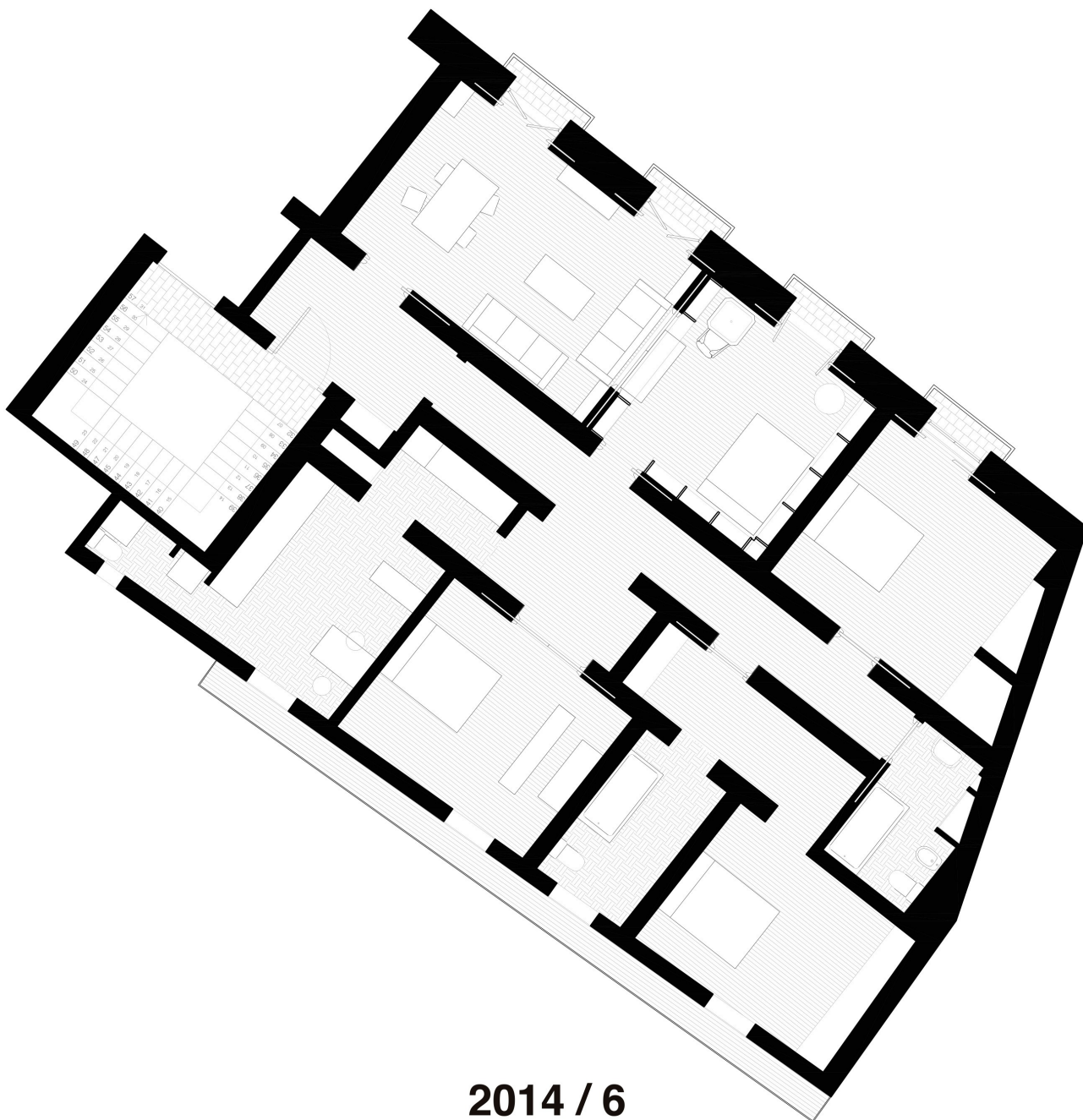
mientras subo la rambla de Cataluña, la gente baja; mientras yo voy a trabajar, todos vuelven

hace tres días que llueve sin interrupción, a nadie se le ocurre salir de casa sin paraguas, a nadie esta lluvia le ha cogido desprevenido. Desde hace tres días somos personas con piernas y paraguas, personas sin rostro que viven bajo este varillaje desplegado cubierto de tela impermeable

la visión de la realidad se limita a zapatos, faldas y pantalones oscuros que fluyen entre mi paraguas y una lengua de cemento negro que paviemeta toda la rambla y lleva tres días mojada; lleva tres días siendo un reflejo virtual de la realidad, un espejo fascinante donde todos caminamos sincronizados con nuestro cuerpo duplicado y simetrizado por esta superficie lisa, transparente y ya inapreciable; flotamos. El paseo refleja el cielo bajo mis pies, tan luminoso como incalculable, tan denso que no se intuye por donde anda el sol, si es que aún anda por aquí; refleja los árboles, como si el suelo fuera materia invisible y las raíces tuvieran la misma forma, pero invertida, que estos troncos con copa de 12 metros de alto, tanta profundidad no es apta para pacientes con vértigo; refleja las farolas ya encendidas, que se traducen en líneas doradas fugando hacia mí; los semáforos en verde, en ambar, en rojo, que ahora el de peatones parpadea pintando y despintando el suelo transparente; el marrón del estanco, las luces blancas y rojas de los coches deslizándose por los laterales; pero sobre todo en este plano virtual, el paseo refleja y desvela el total de las figuras humanas que pasan por mi costado. Dentro del paraguas estamos protegidos, dentro del plano virtual podemos ver y mirar sin la angustia de ser vistos. La incomodidad de los ojos desconocidos que miran se desenfoca y pierde nitidez en un mundo paralelo, que se ilumina a la vez que secuestra todos los colores de la realidad

este plano que separa lo físico de lo virtual vibra con cada gota

y mientras camino en contra de la pendiente, en contra de la gente, descubro la banda sonora perfecta; de casualidad mi iPod ha sintonizado Tick of the Clock, de The Chromatics. El contador indica 43 reproducciones, pero estoy segura de que ésta es la única reproducción posible y que a partir de ahora la canción se va a convertir en una versión aproximada de este preciso dibujo



2014 / 6



#### **dibujo nº 730 / serie 14**

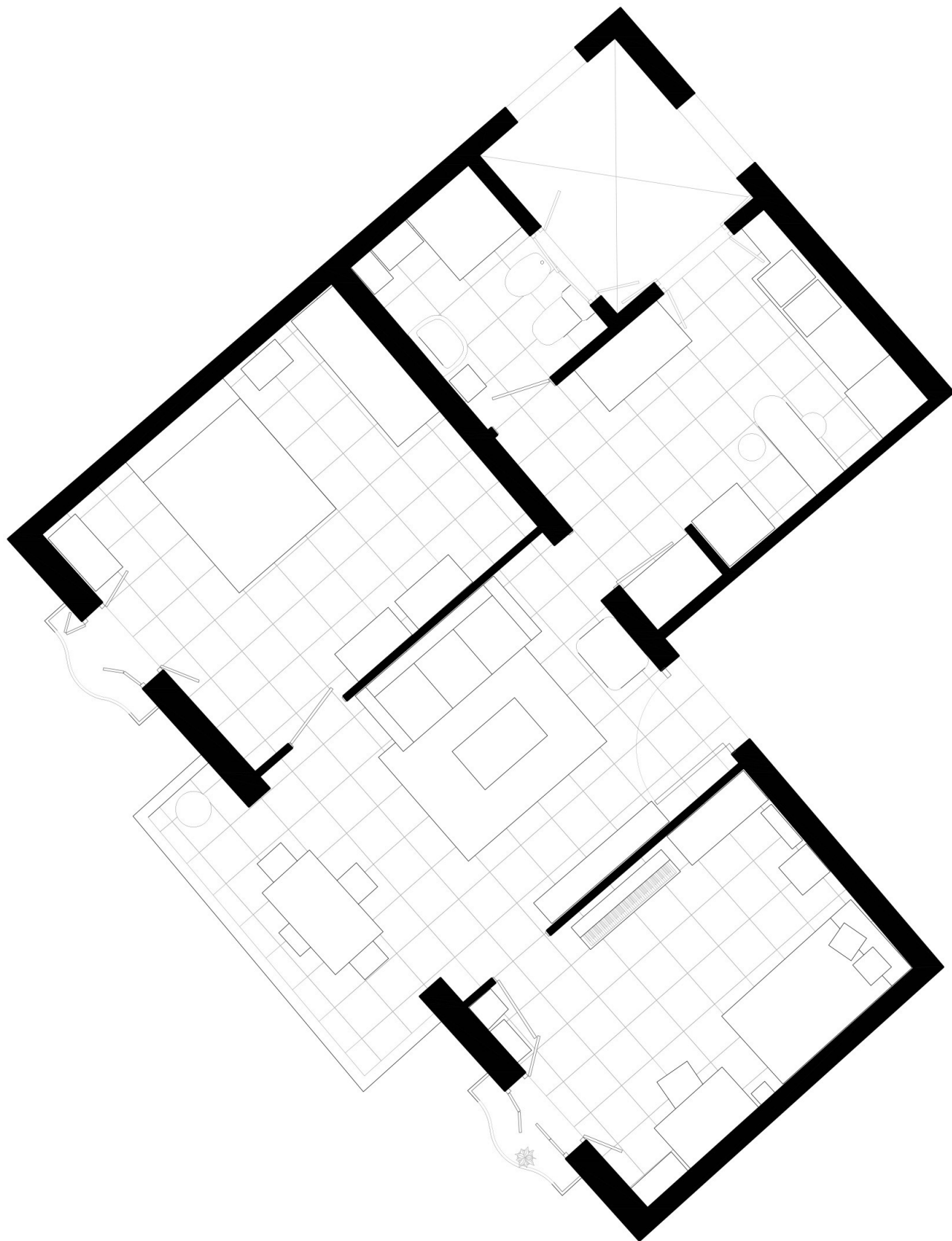
soy el hombre invisible que se pasea con guantes blancos, zapatos blancos, pantalones blancos, una camisa blanca, corbata blanca y una americana de lentejuelas doradas, que en realidad son espejos pequeños en los que, me gusta pensar, se reflejan todas las fachadas de la Plaza Mayor de Madrid. Uso gafas de sol, que más que tapar, anuncian, pues tras ellas se desvela mi rostro invisible. Las gafas se aguantan al sombrero, que está sujeto por una varilla a la parte posterior del cuello de la camisa, es una varilla tan fina que no se aprecia ni en las fotos de los turistas locales

las señoras se hacen fotos conmigo, los turistas japoneses se ríen con timidez entre disporo y disparo. Los niños corren a abrazarme, me dan sus sonrisas y dejan monedas en mi cesta. Cuando acaricio a algún perro, salta el flash de todas las cámaras. Un señor le pide a una joven si puede sacarle una foto con su hijo y conmigo, entonces cojo al niño y paso un brazo por los hombros del señor, sonrén, ¿te importa si nos tomamos otra?

cuando se desinfla la masa de gente, recojo la cesta donde se acumulan las monedas y me desplazo hacia la calle de la Amargura (hoy conocida como la calle del Siete de Julio). Esta calle es en realidad un túnel, estrecho, bajo y oscuro, que atraviesa uno de los edificios de la plaza y desciende hasta la Calle Mayor. Un pasillo por el que a veces chorrean las aguas que sobran de las cocinas o de las vejigas, convirtiendo el pavimento en una superposición de afluentes y arroyos, que se pierden, cegados por el sol de la calle Mayor

me detengo a mitad del pasillo, saco un carro con ruedas del relieve de la pared y meto la cesta dentro. Siguiendo una rutina que se sostiene por su espíritu de ritual, me arranco el sombrero y me desprendo de la americana, alterando la imagen residual de la calle Mayor. Mientras el continuo fluir de la gente se desliza por el fondo de la imagen, doblo las piezas de ropa que me voy quitando y las coloco, una a una, dentro del carro con ruedas. Cuando termino, agarro el carro con una mano y subo río arriba de vuelta a la Plaza Mayor, para cruzarla, para volver a casa

sin mi disfraz soy una mujer de pelo ondulado y ojos oscuros que lleva chanclas, chándal negro y arrastra un carro estampado con flores de colores. Nadie me ve y solo así es cómo consigo ser el hombre invisible



## **dibujo nº 903 / serie 14**

a esta dama que le crecen serpientes del cuero cabelludo la llaman Medusa. Vivió donde hay que vivir si perteneces al siglo VI a.C. Supongo que la relación entre tener serpientes en la cabeza y disponer del poder de convertir a las personas que te miran fijamente en piedra debe estar bien argumentada; pero lo cierto es que desconozco la lógica que vincula esta mutación con tal habilidad. Tampoco sé si las serpientes vienen de nacimiento o si fue producto de un enfado de Atenea al descubrir que Poseidón había violado y dejado embarazada a esta hermosa doncella. Nunca tuvo el hijo, Perseo la decapitó antes del parto

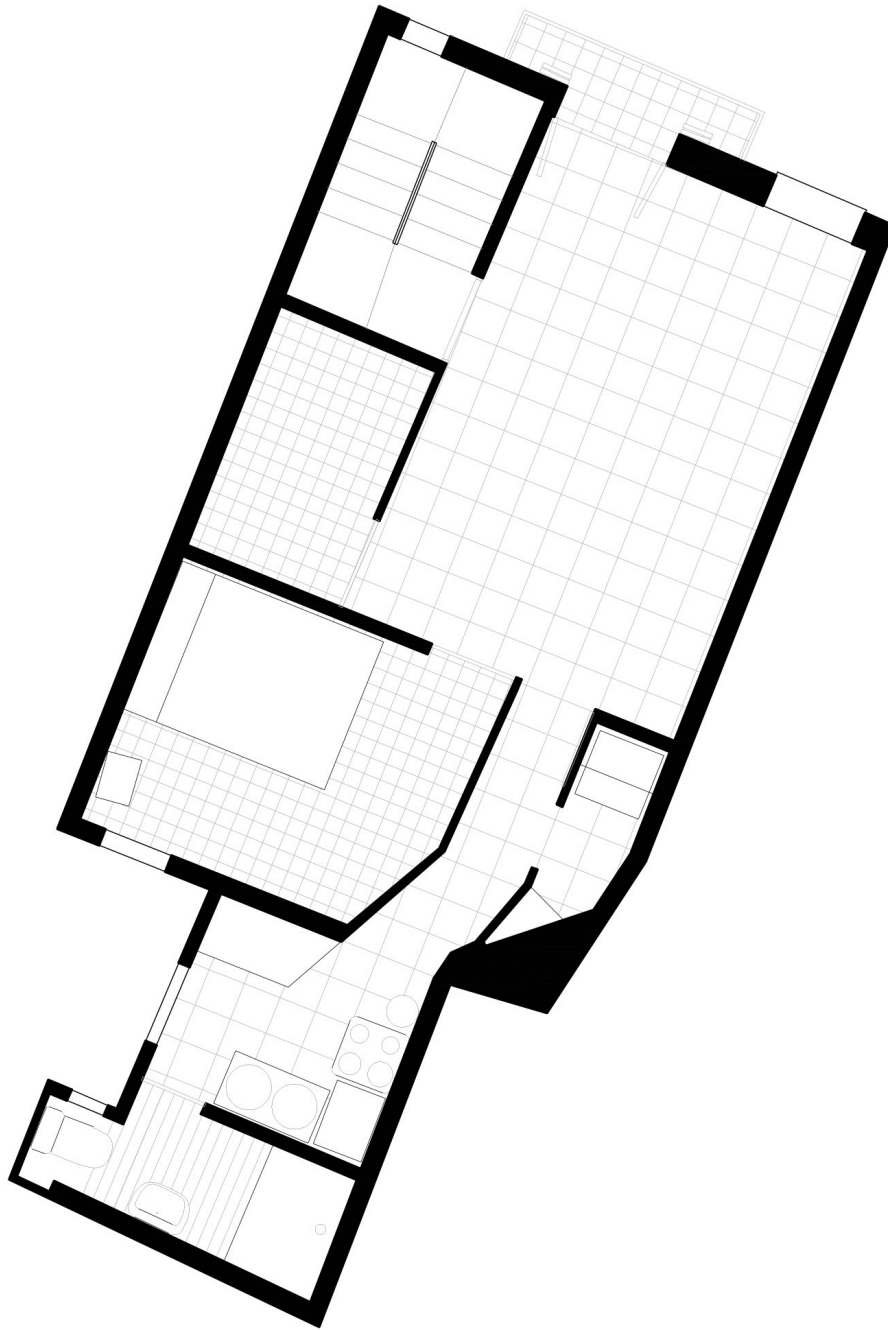
una dama capaz de petrificar debe de ser una dama espectacular, de esta raza que camina con la cabeza erguida, paso firme y siempre en línea recta. La gente le tenía miedo y, como protección, surgió el pintar ojos en piedras y vasijas para desviar la atención de Medusa. Incluso muerta, mantuvieron el símbolo para ahuyentar lo malo, los espíritus o esas miradas de envidia. Me pregunto cuántas mentes humanas han sido necesarias para arrastrar este amuleto, 26 siglos más tarde, hasta todos los souvenirs de Grecia y Turquía o para identificar a la aerolínea Fly Air. Pero sobre todo me pregunto porqué está ahora este ojo aquí, mirándome, si yo no lo he colocado

colgando de la lámpara, es el único objeto que se mueve con cada golpe que pego en el teclado, un movimiento que está empezando a parecerme tierno. Me recuerda a Grecia, pero no a la parte que me gusta de Grecia, sino a la otra, a esa donde los gordos sudan mala educación y se dirigen en italiano a los comerciantes

Candela me alquila su espacio, es bueno, a sur y con balcón a la calle. 58 escalones, uno más que en mi antigua residencia de la calle Luna. Claro que esto no es Malasaña, ni Gràcia, ni Magenta, ni Exargeia. Tampoco es Sarrià, mucho menos Jaume iii. De echo se parece bien poco a cualquier barrio donde yo haya estado. Y esto me pone, contenta. Coches aparcados en línea a los dos lados de la calle, muchas corbatas, tiendas de colchones

junto con este ojo y la lámpara, Candela me ha dejado un colchón, una mesa y su silla. La habitación es enorme y mi equipaje es una bolsa enana que, incluso vaciada, consigue mantener la esencia atemporal y pasajera de la habitación

la tarde de Palma tiñe la ciudad de color marrón, alguien al otro lado de la calle bate unos huevos para una tortilla francesa, pasa una moto, huele a sal marina y las cortinas vuelan con esta brisa que tanto echaba de menos



**2014 / 12**



## **dibujo nº 223 / serie 15**

el día que se produjo el golpe de estado en España, el 23F, fue el día que se despertó temprano por última vez. Tenía veintiocho años y vivía en el norte de Mallorca, en una zona que aún no había aprendido a pronunciar. Ella lo llamaba el fin del mundo. Allí hoy viven muchísimos alemanes apretujados, pero en febrero de 1981, solamente habitaban dos familias. Por suerte no eran mallorquines, sino simpáticos. Y por suerte, Pilar, la mujer de Pedro, tenía un hijo de la edad del suyo y compartían charlas en esas largas mañanas que ya sumaban dos inviernos

solía mirarse al espejo mientras se vestía, solía oír la radio mientras se repartía pinceladas de color por la cara. Los lunes allí no pasaba nada y el 23 de febrero fue lunes. La radio la acompañaba del cuarto de baño al salón. Y tras dejar a su hijo en la guardería, se declaraba la única habitante de la casa ante un sol que ya había encontrado el pasillo. Los rayos del sol y el reflejo de los rayos del sol en el mar calentaban sus manos mientras removía la cucharita en el café

ese día iban a invertir a Leopoldo Calvo Sotelo, pero para ella, que la política no le interesaba, era otro día en el que iba a escuchar la voz del presentador de la cadena Ser. Le gustaba que su voz se colara en la casa, resonaba por la chimenea a través de las figuritas de porcelana y llegaba hasta la cocina. Esa voz hacía digna aquella guarida marrón, en la que cada elemento formaba parte de una poesía de lo común. Adoraba esos instantes

a la hora de comer normalmente bajaba el volumen de la radio, pero ese día se le olvidó y, cuando su marido por fin salió por la puerta de casa, se volvió a quedar a solas con el equipo de presentadores. Dejó que la acompañaran a la terraza, a esa hora en la su hijo ya estaba otra vez en casa, enchufado a los dibujos animados de la tele. Le gustaba mirar al mar mientras el sol lo teñía de oro. Le gustaba mirar al mar y llorar, buscando con sus lágrimas devolver la vida al Mediterráneo. En ese momento oyó los tiros. Y entendió que algo estaba pasando. Por eso se sentó, cogió un cigarrillo y se lo llevó a la boca. Hubiese deseado tener el pelo mojado en ese momento. Pero lo tenía seco cuando encendió el pitillo y dió la primera calada, era su primera calada en casi tres años

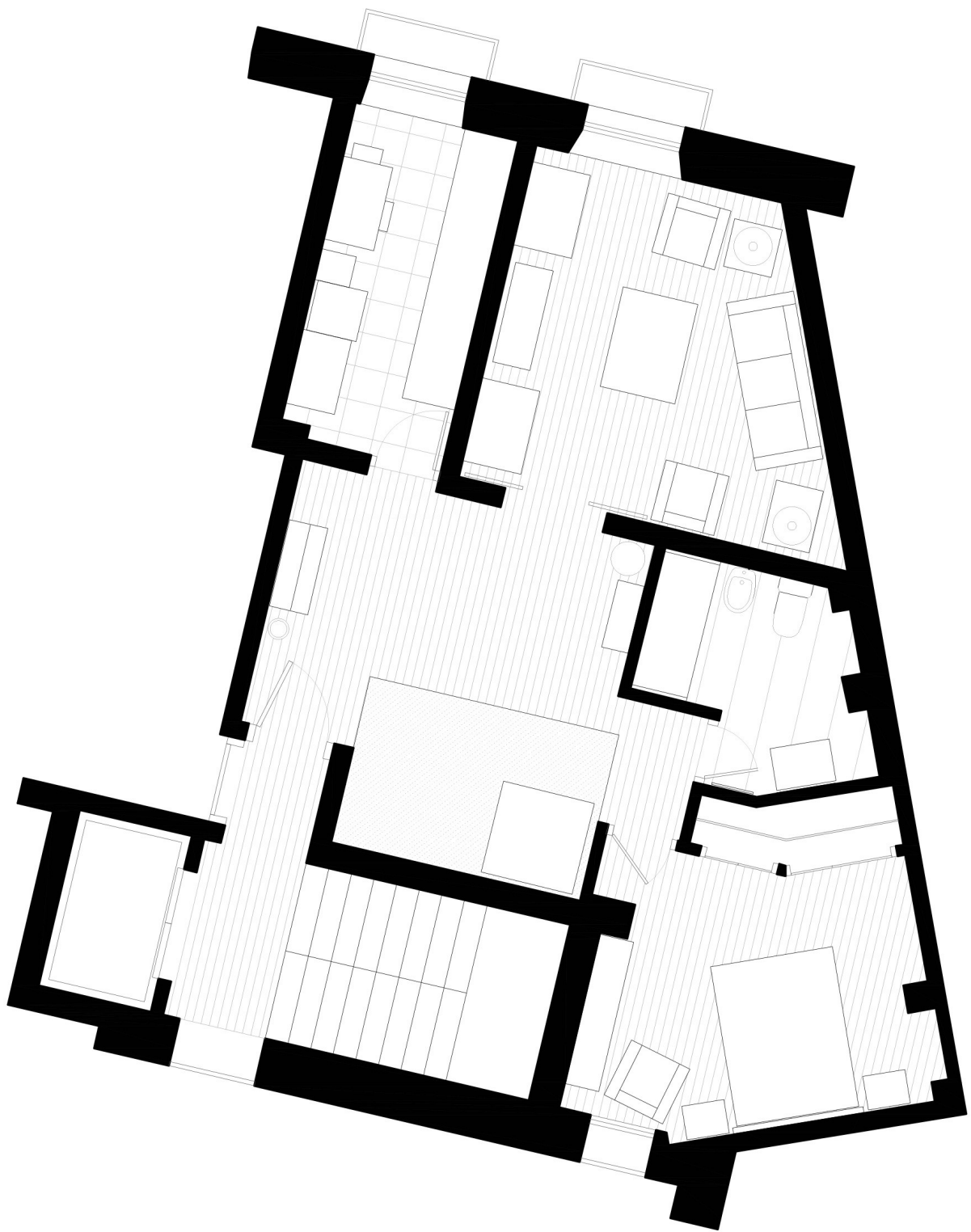
si no hubiese sido porque las estrellas anunciaban una noche clara, hubiese dicho que en su paisaje estaba empezando una gran tormenta. Sin embargo, un barco, un motor solitario a la altura del horizonte, era el único sonido que competía con la transmisión y este humo cada vez más opaco

ante la amenaza de los disparos, un micrófono abierto se quedó huérfano retransmitiendo en directo la imposición de Tejero en el hemiciclo del congreso. Ella imaginaba a los chicos del estudio de radio, tirando de la mímica para poderse comunicar sin salir por antena. Cuando acabó el cigarro estaba más contrariada que preocupada y, sobre todo, más emocionada que entristecida. Cogió a su hijo y salió por la puerta decidida a ir a casa de Pilar, necesitaba que alguien le dijese que todo estaba bien, que nada iba a pasar

los diez minutos que tardé en llegar a casa de mi amiga Pilar, me dice, creo que fui feliz

sin embargo cuando llegó le frustró entender que todo seguía igual, no supieron decirle nada. Se quedaron en silencio escuchando la radio, pero nada pasaba. Ni siquiera pasó nada cuando su hijo empezó a llorar y decidió volver a casa. Ni siquiera pasó nada cuando al llegar a casa vió a su marido corriendo hacia ellos. Se quedaron despiertos hasta tarde. Pero no pasó nada. Y era tarde cuando se dió cuenta de que el golpe de estado se trataba de un plan fracasado. Aunque lo rechazaba y no quería saber nada de militares ni dictaduras, reconocía un brote de autenticidad en toda esa travesura. Hubo un brote de esperanza en el que ella se vió reflejada

se hizo tarde y sin meditarlo en exceso, desactivó el despertador y se fue a dormir



2015 / 12

## **dibujo nº 415 / serie 16**

un accidente lo cambió absolutamente todo. Ni siquiera hicieron falta dos, ni una sucesión de fatalidades. Los accidentes, cuando son contundentes, no necesitan refuerzos

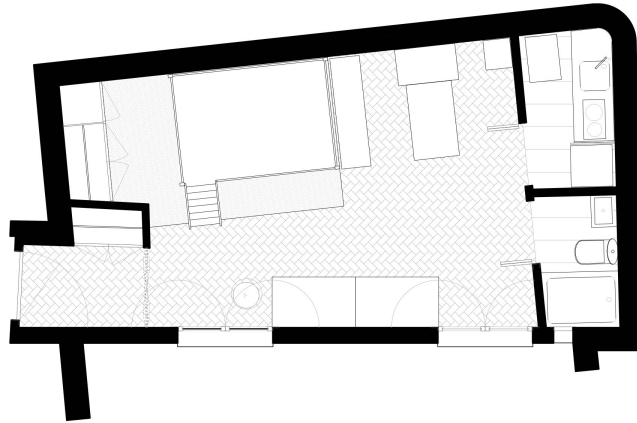
tal vez fue un bisturí no desinfectado o las gafas horrorosas del doctor que me operó. Tal vez esa bacteria de hospital era la enésima generación y simplemente pasaba por ahí en el momento de la operación. Fuera como fuera, me dijeron que me fuese a casa y no atendieron mis quejas

me ingresaron cuando me creyeron y el daño era irreversible. Tenía barra libre de morfina, cinco enfermeras solo para mí y línea directa veinticuatro-horas con el equipo de doctores. En los instantes de lucidez, que se colaban en las pequeñas treguas diarias de medicación, sobornaba a cualquiera que entrara en la habitación para que me indujera el coma, que mi madre lo entendería, que yo les daría todo el dinero que no tenía, que el bicho que me estaba comiendo el pie me dolía hasta la cintura y necesitaba independizarme de ese dolor. Cuando entendí que no iba a ser posible, solicité que me cortasen el pie o, por lo menos, una parte de él. Pero nadie accedió

tras la tercera operación, en el segundo hospital, y con quince noches de ingreso bajo mis huesos, pude incorporarme y ver desde mi cama el mundo con sus ejes originales

miré por la ventana sabiendo que no iba a mostrarme un encuadre de Madrid. Miré sin saber exactamente dónde estaba. El reflejo en tonos negros y azules del cuerpo de Jaime en el cristal de la ventana dormía en silencio. Tres lucecitas fijas y una intermitente teñían de verde y rojo pequeños puntos de la ventana que, rebotando, se perdían en la rugosidad de la pared. A través del cristal, vi un recorte negro que intuí era el cielo, pues tenía unas salpicaduras blancas tan luminosas y parpadeantes que sólo podía ser la imagen de una noche estrellada. El recorte era una línea horizontal interrumpida por semiesferas de luz. Había más de las que podía contar y no veía más allá. Aquello podría ser una estación experimental aislada donde se ocultan negligencias médicas y tratan a las personas que ellos mismos enferman. Me pareció real y, de algún modo, reconfortante

solo días más tarde, cuando pude sentarme en una silla con ruedas, bajar la pierna sin que la presión me dejase inconsciente y dar una vuelta fuera de la habitación, me di cuenta de que estaba conectada a un pasillo, que al pasillo daban veintinueve cápsulas como la mía y que, todas juntas, formaban una de las plantas de ingreso de un hospital del que no tenía ningún recuerdo



**2017**



**dibujo nº 1230 / serie 17**

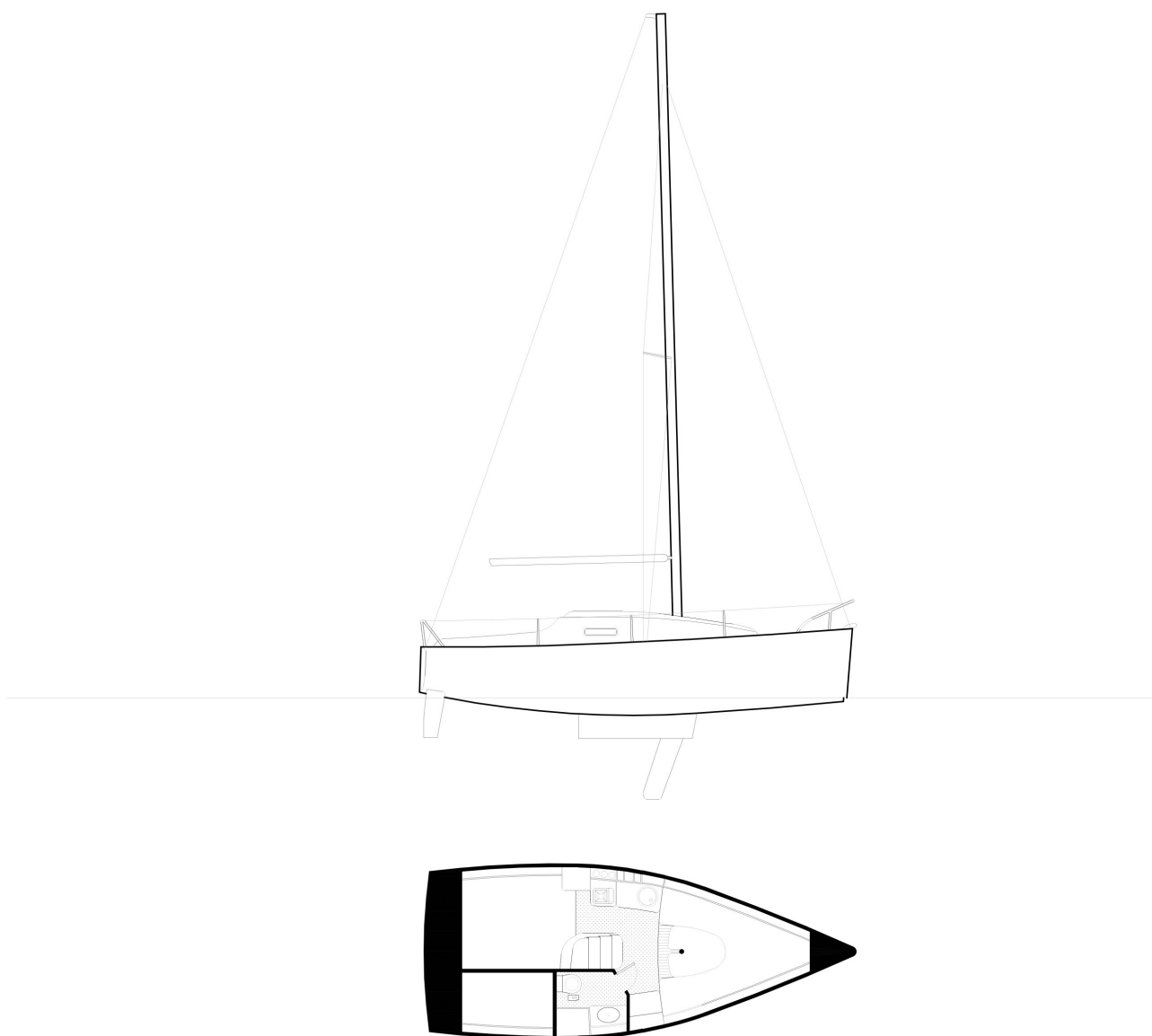
la actitud del padre no es sentarse a esperar a la muerte, sino utilizar un sillón para transportarse hasta ella

orienta las patas a un televisor moderno que destella historias sin importar temática, volumen o género. El sillón día y noche se hunde, fiel testigo del aumento de peso, de edad y avance de la enfermedad del padre. ¿Puedo llamarlo padre? El cargo es amplio y traduce una transfusión biológica, que forma parte del funcionamiento del cuerpo y no de la consciencia, a un papel irreversible, un certificado en blanco y negro que condena y sepulta bajo la apariencia de lo que debería ser y la premisa de lo que no se puede confesar

la luz del sol ya no puede atravesar el vidrio ni desplegar un abanico de luz a los pies del sillón, la suciedad y el estado de ruina le han vetado la entrada. Solo el televisor, consumiendo religiosamente su dosis de internet y electricidad, muestra las formas y a veces los colores, de este reino de polvo y dejadez que poco a poco se hace tan grande y definitivo como el interior de un ataúd

pienso en la muerte como en el final revelador de nuestra historia. Como en el estadio que necesitamos para comprendernos por primera vez. Pienso en la suya, por supuesto, porque de un modo impertinente, sueño con un mundo sin él

reconozco que él no merece la muerte, del mismo modo que yo no merezco su vida



**2018**

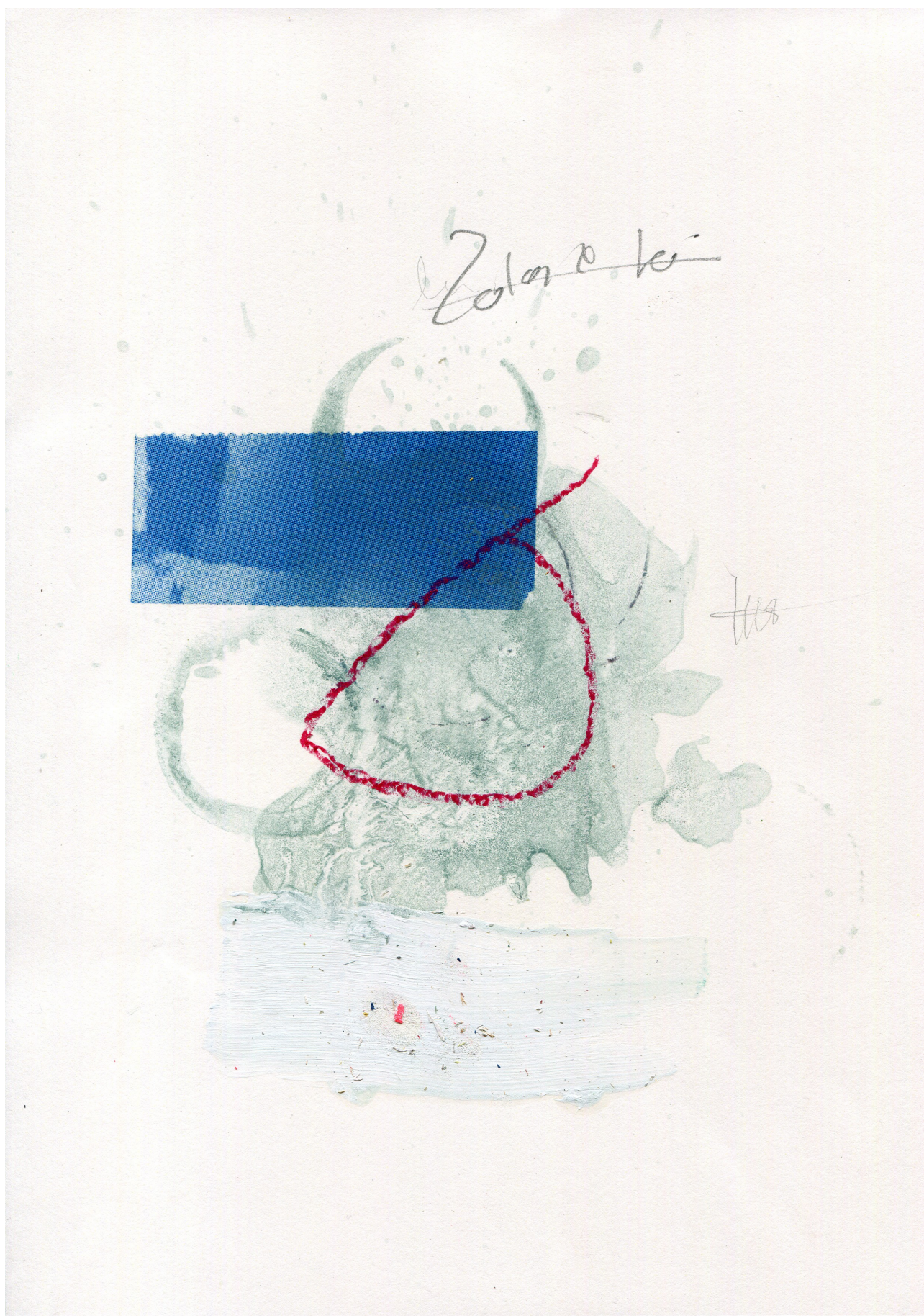
**dibujo nº 410 / serie 18**

lo primero que hacemos al nacer es llorar



Francisco Mayor.

*Dentadura irregular.* Óleo, collage e impresión láser sobre papel.

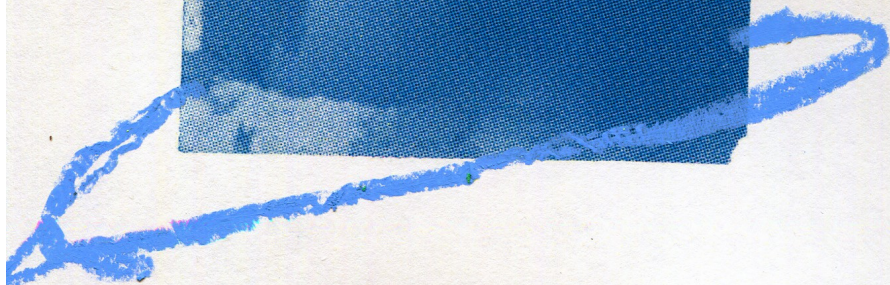
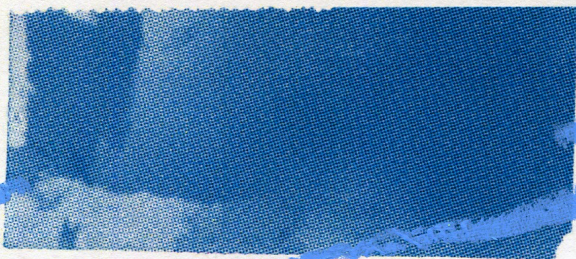






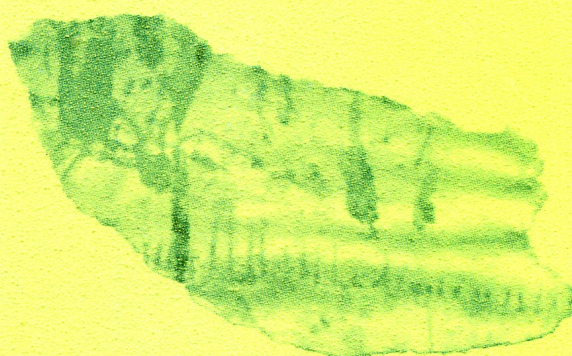


Photo



Done





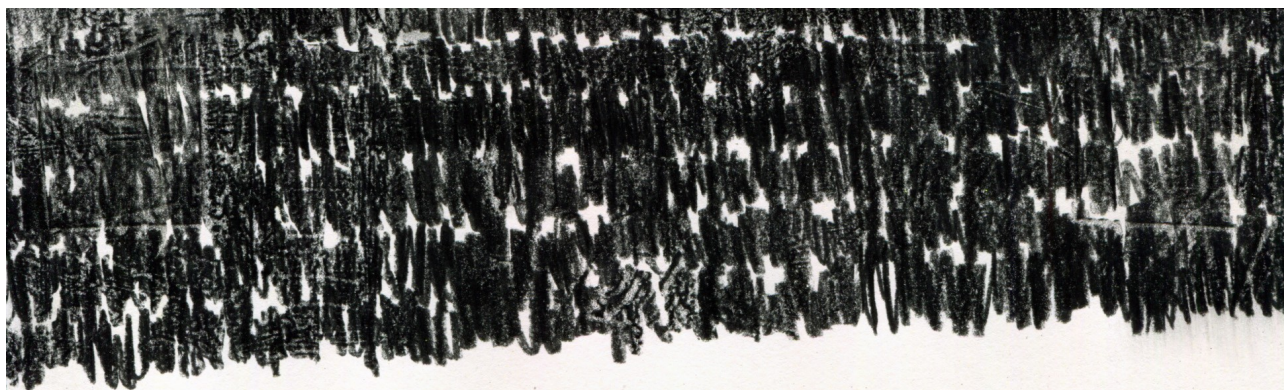
TSUKU

TSUKU







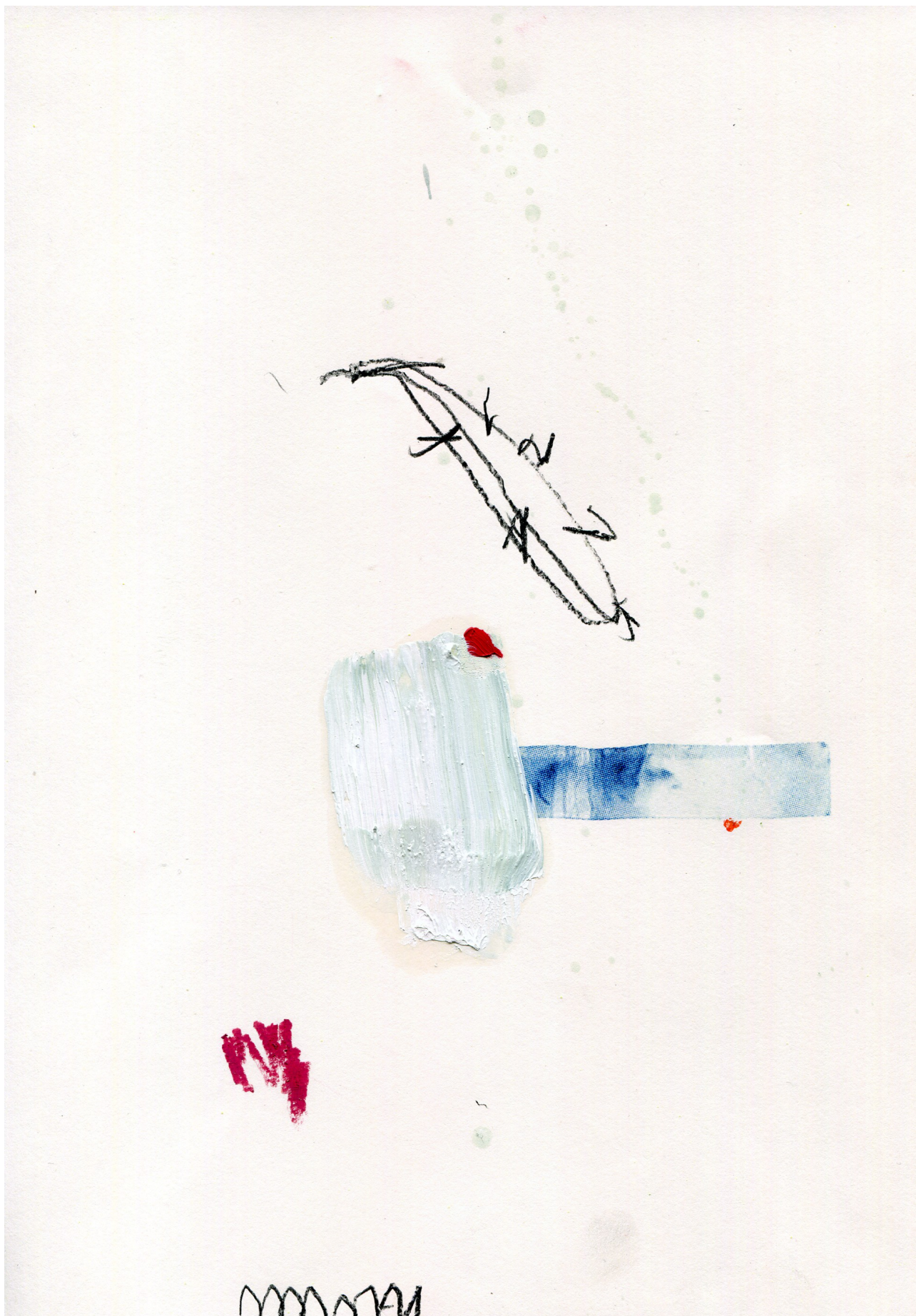


3  
1











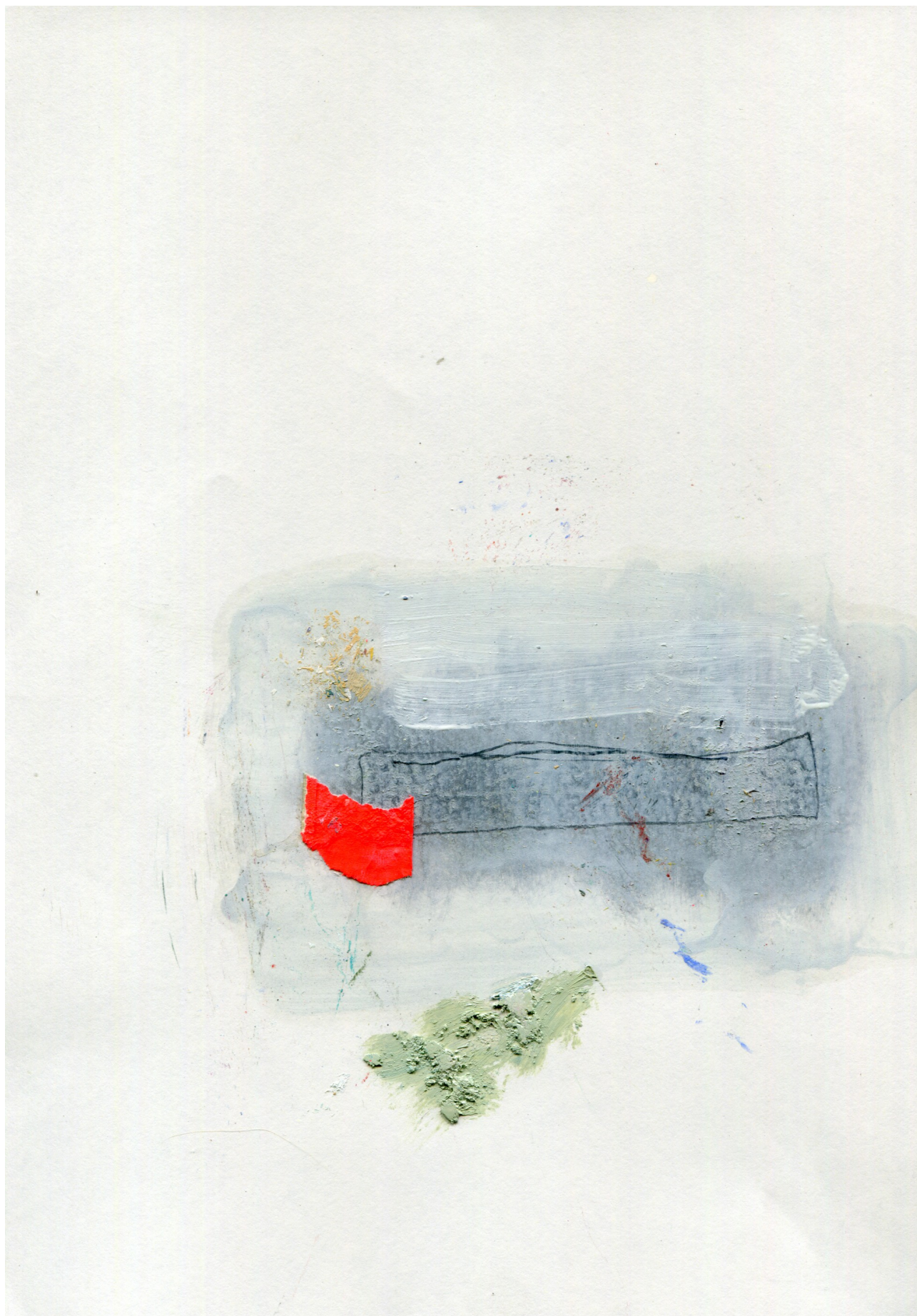


5-4  
9-4 / 3

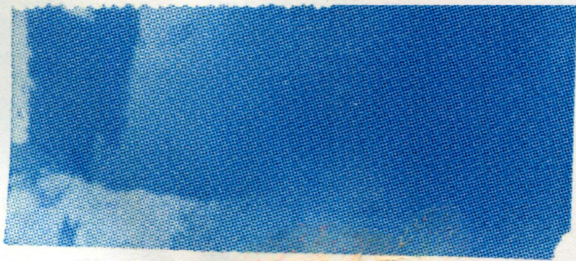




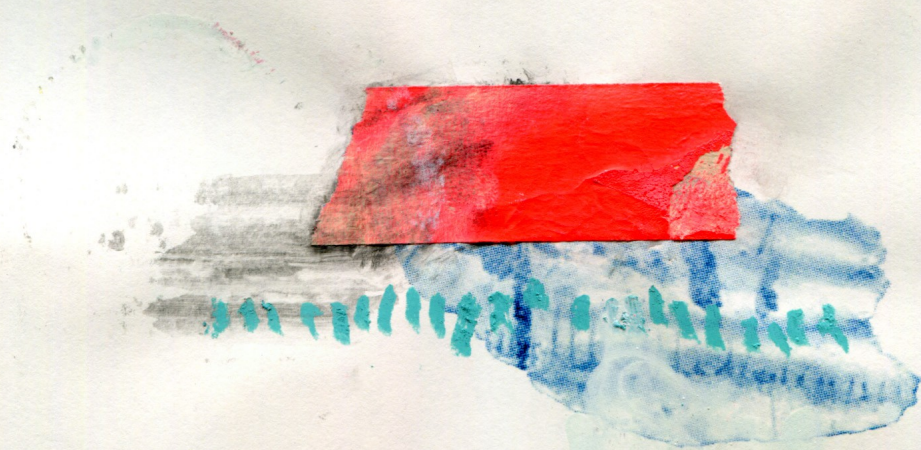








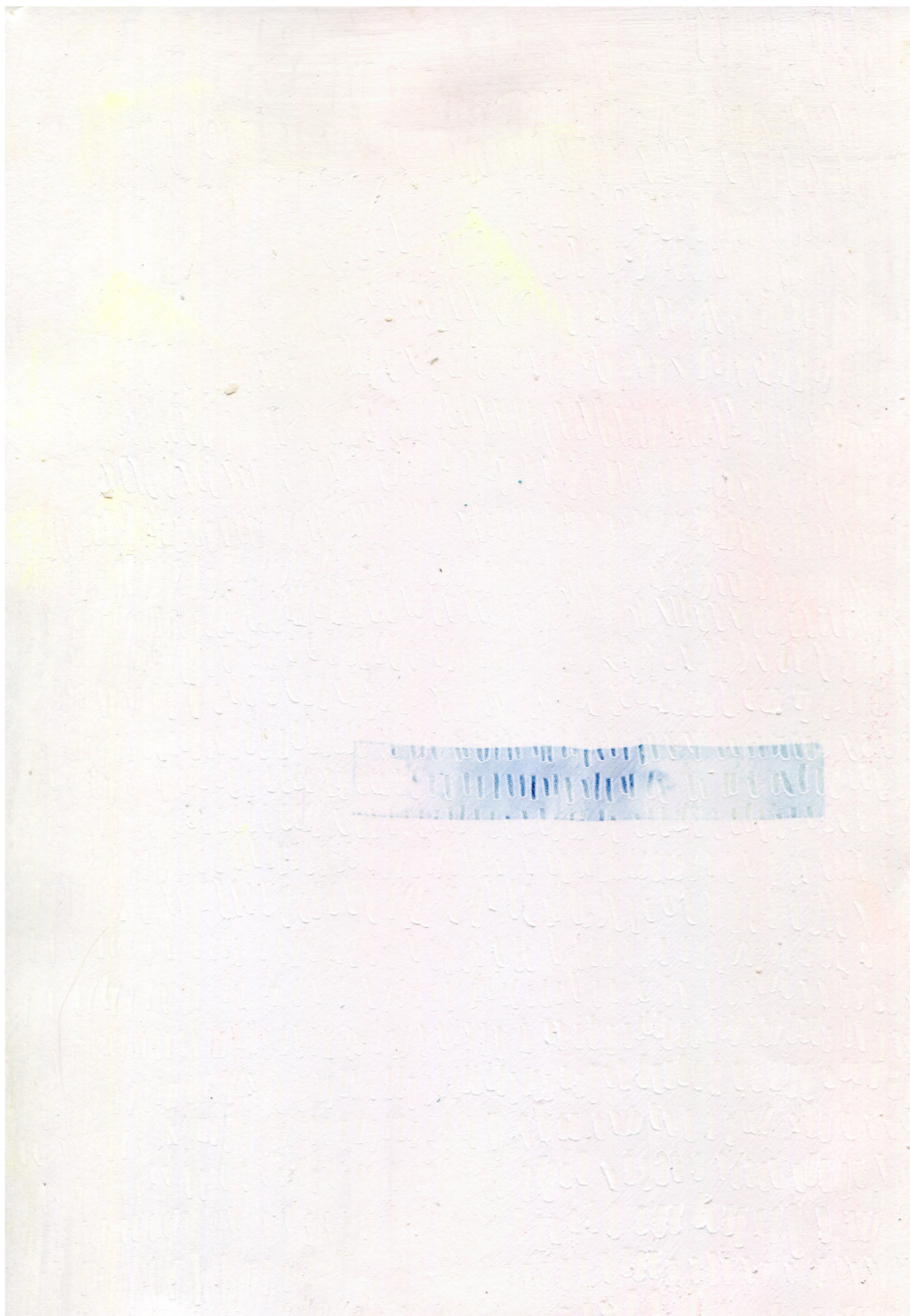




DIENTE





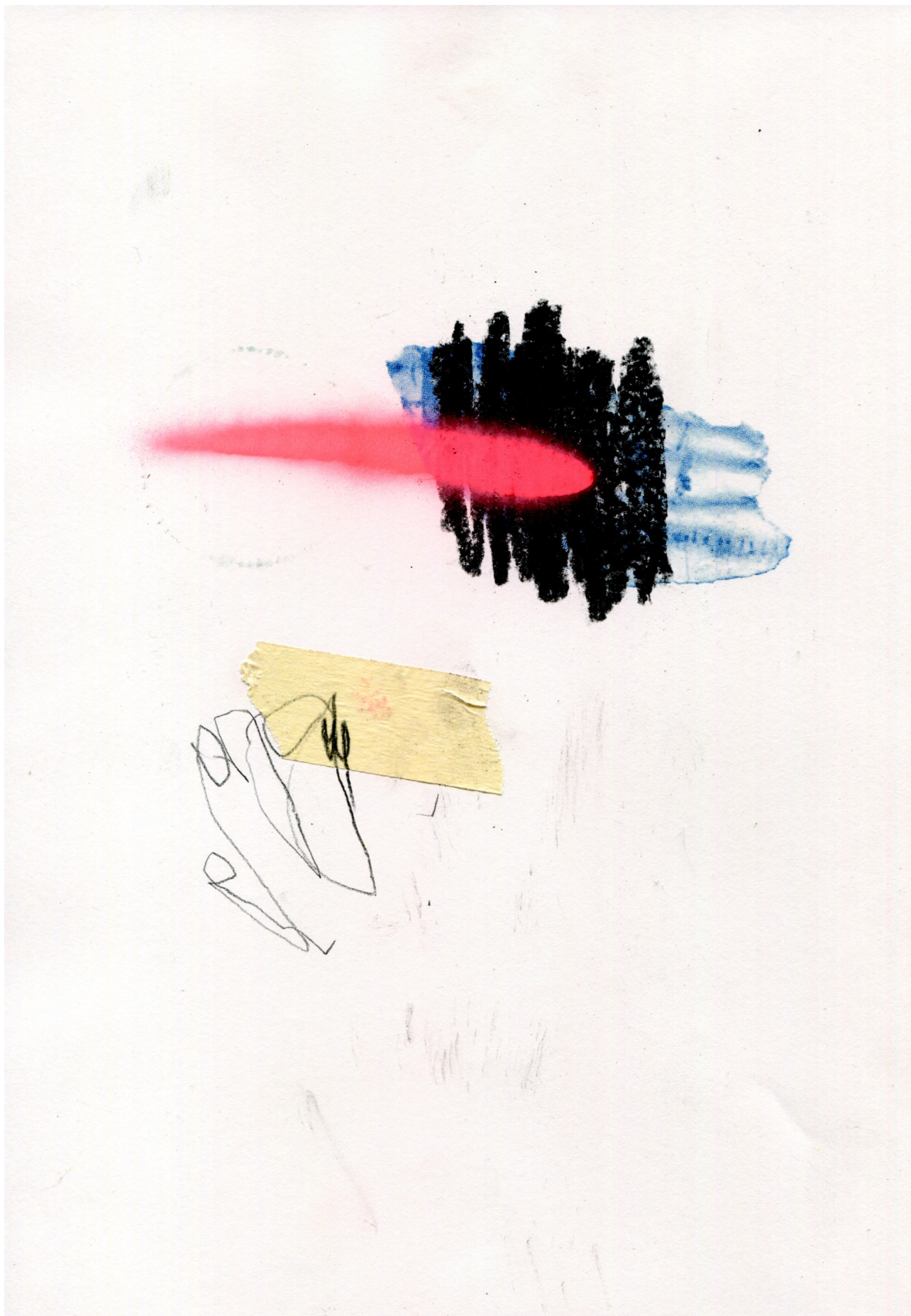




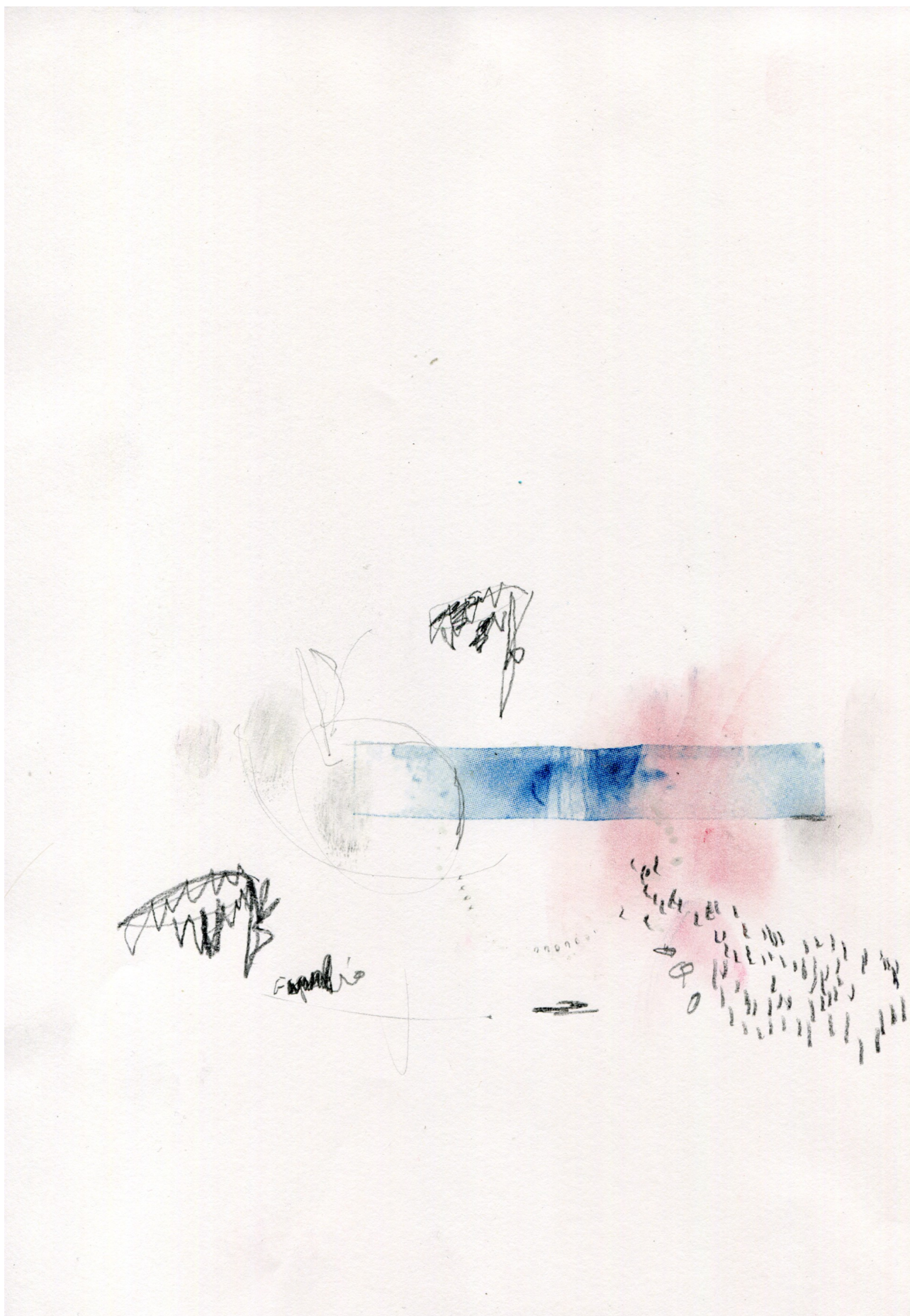
22







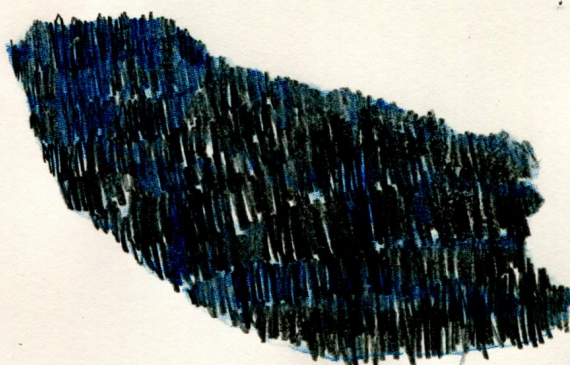












8

F

R

E

W







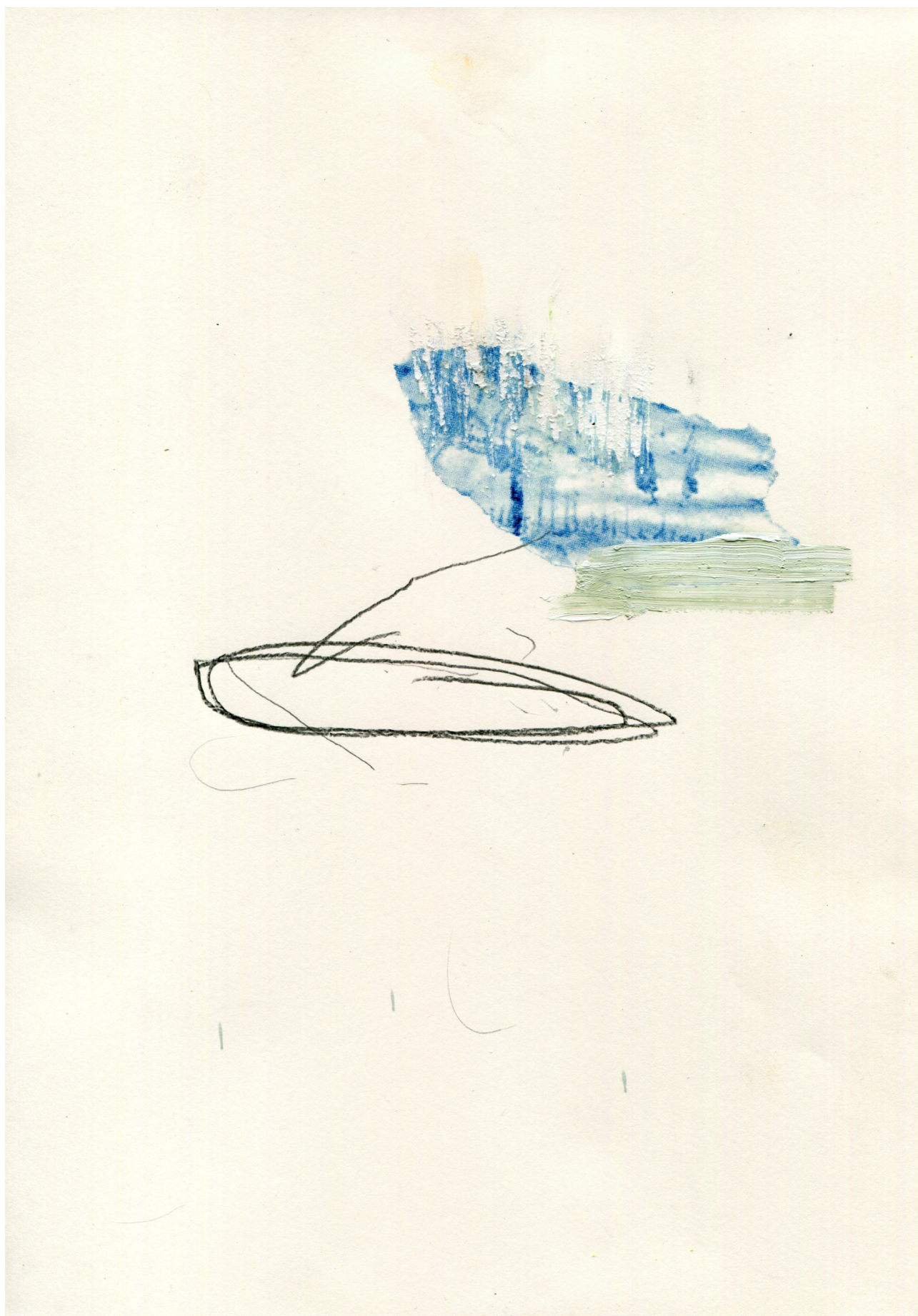


After the window

7010 + 1301

3



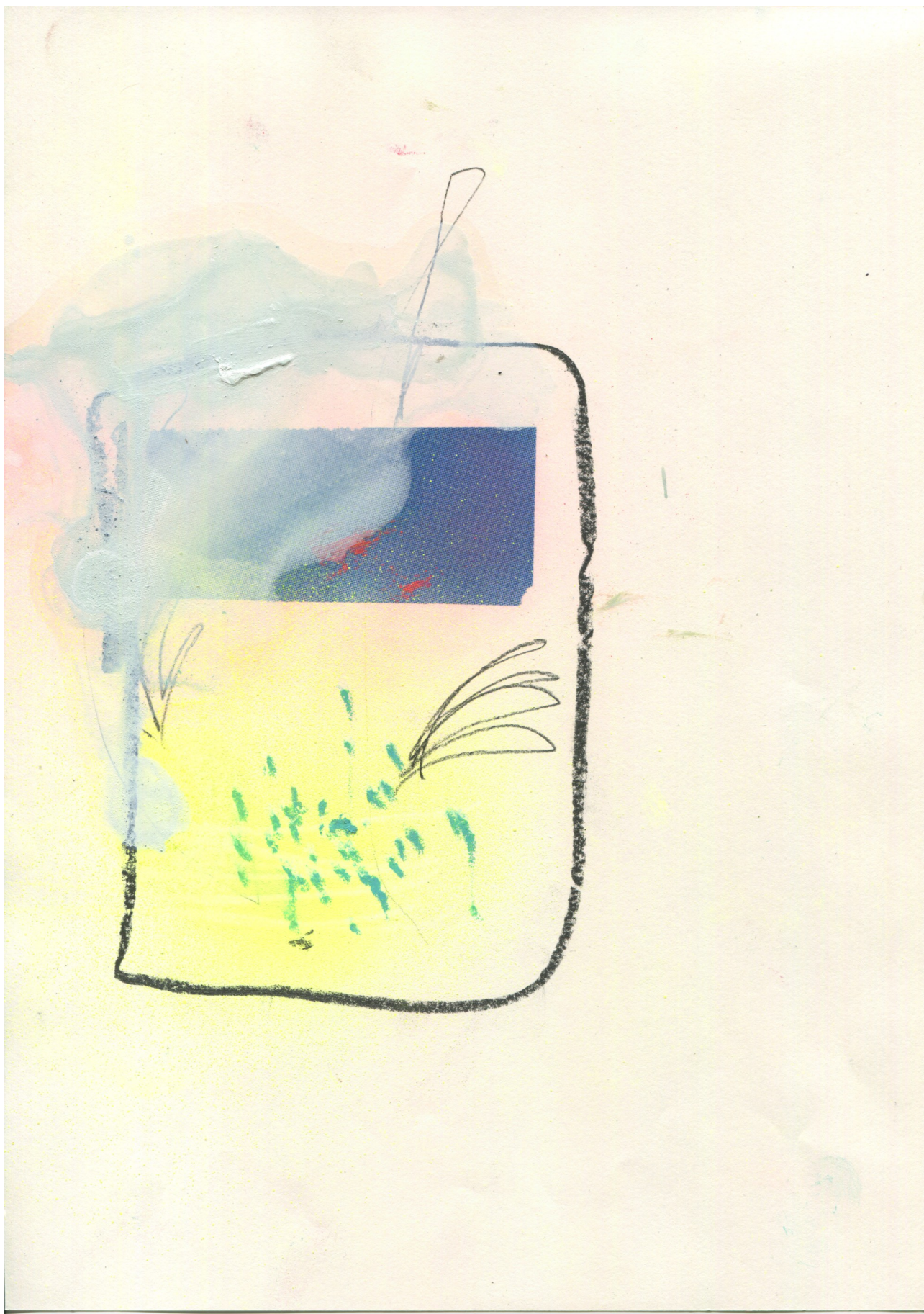




RADIO









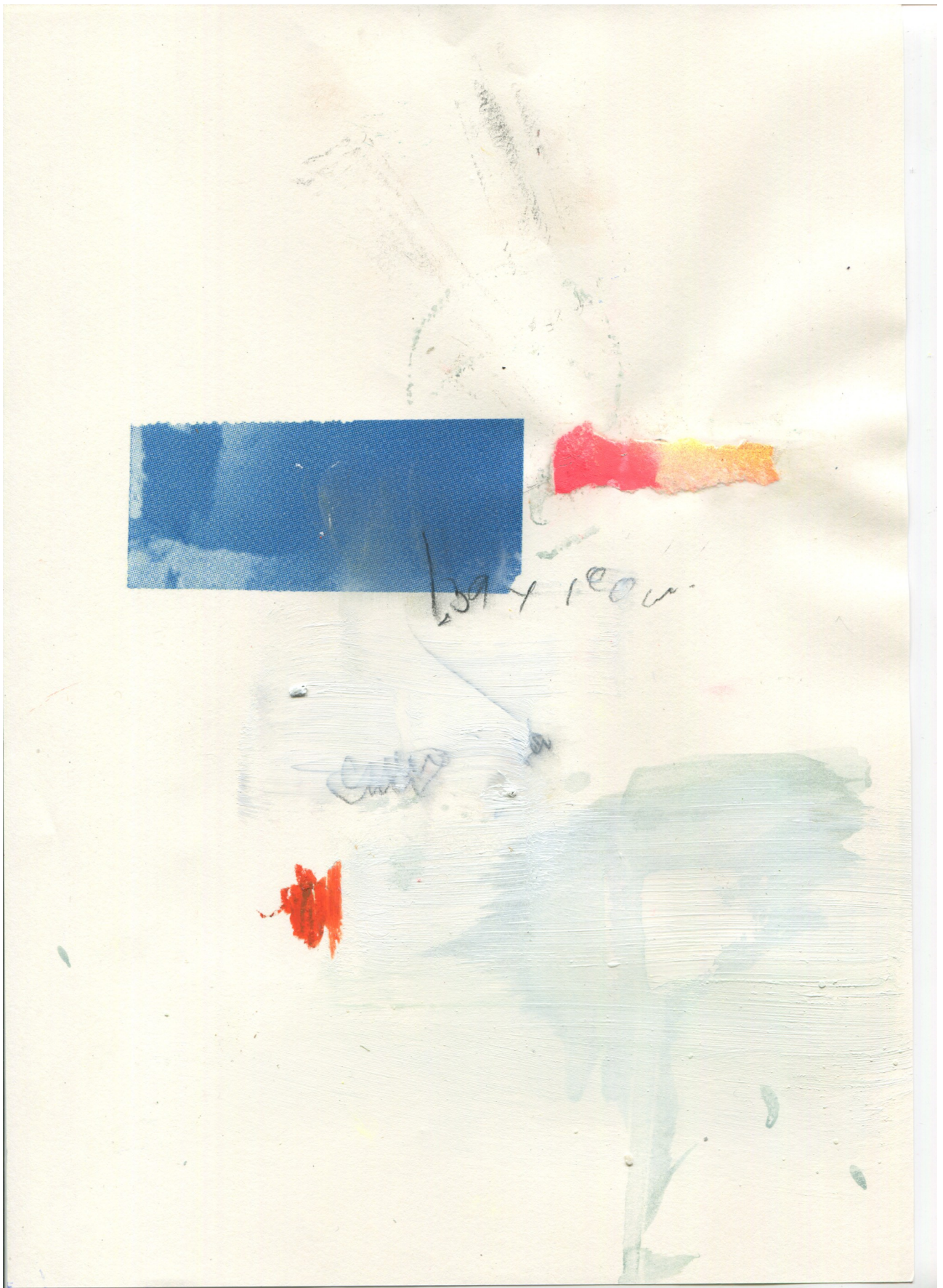






11









Handwritten signature or mark, possibly reading "fury".

Handwritten mark, possibly reading "Jo".

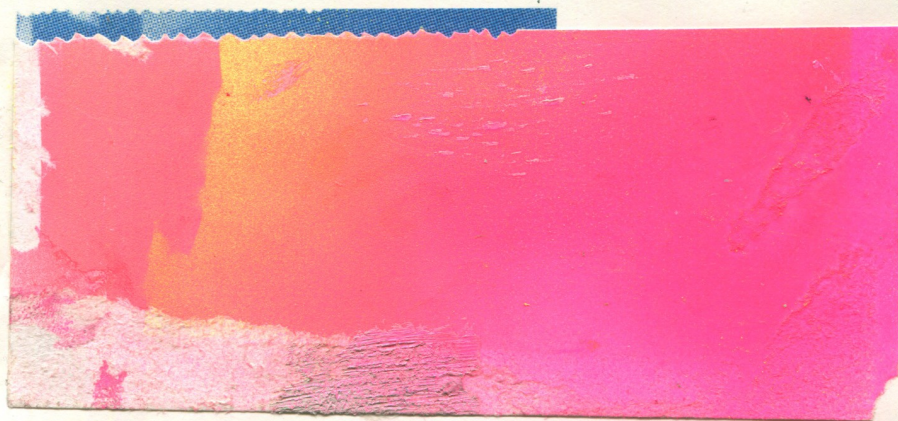






COPIES.





4/53





+



Handwritten text inside a square box, possibly a date or initials.

Red horizontal lines, possibly a signature or decorative element.

Blue rectangular stamp or mark.

Yellow horizontal stroke or mark.

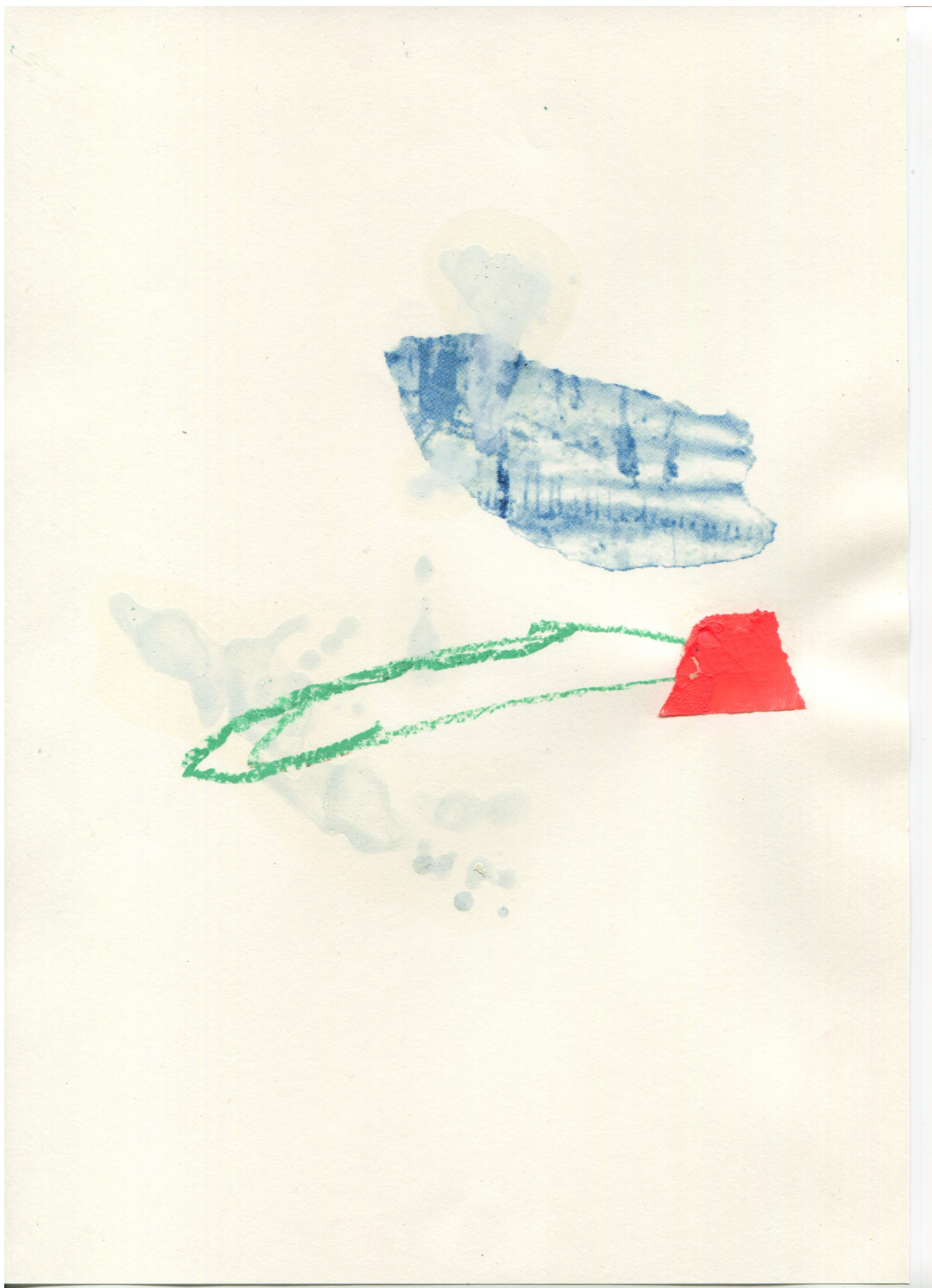
Handwritten signature or initials.

Handwritten number 2.














UNO SABO







to Xs



Alto π diche.

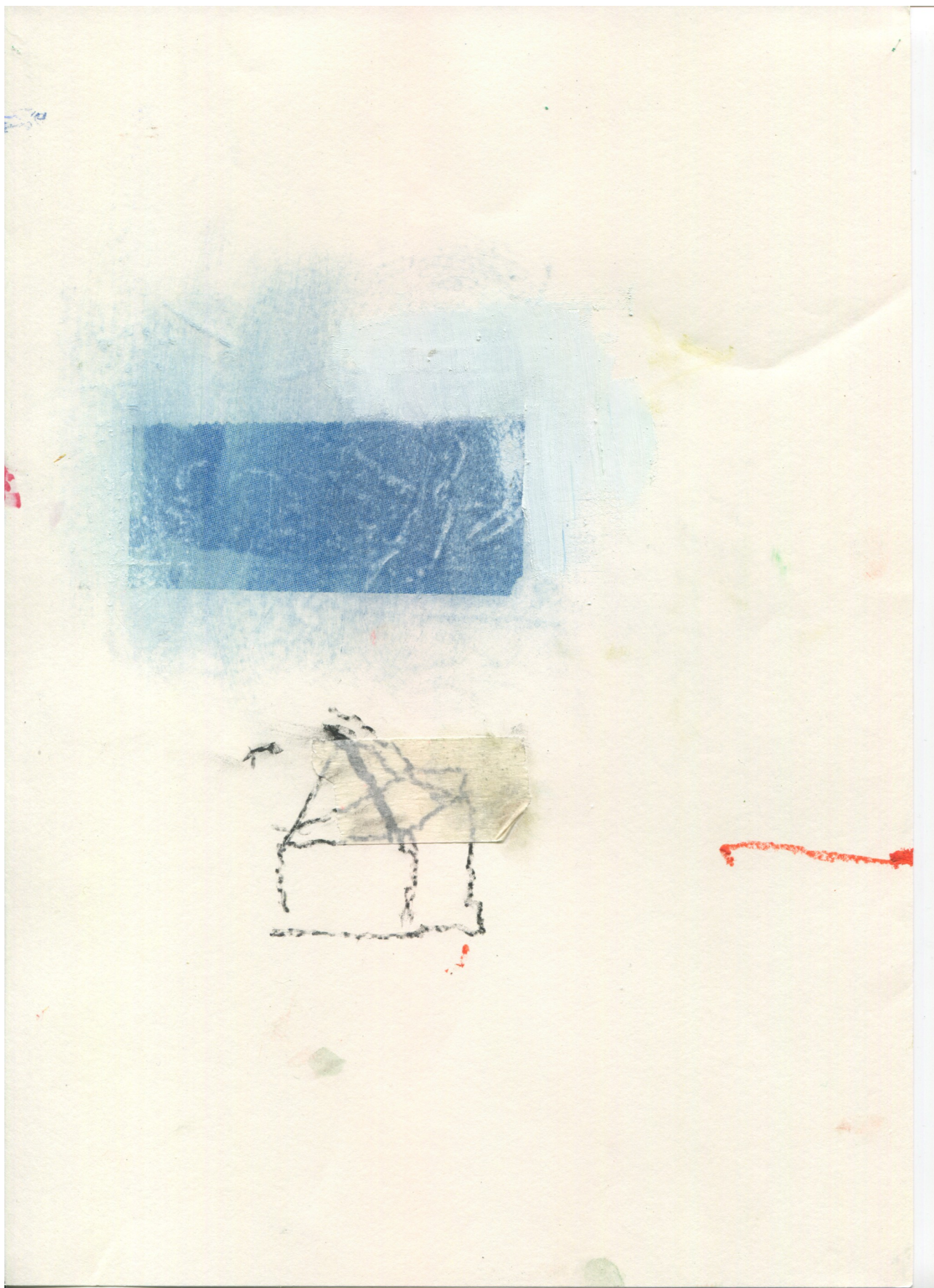
9



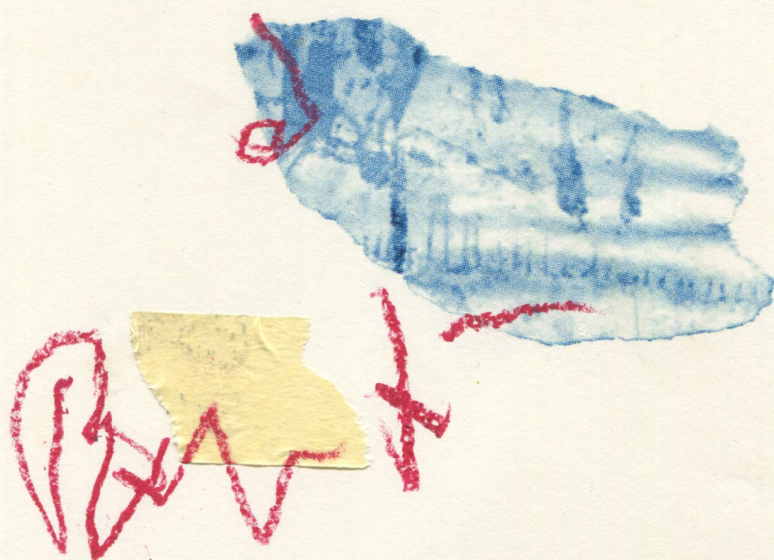


TRANJOAN









Handwritten signature or initials in black ink, appearing as stylized, overlapping strokes.







